NESTOR
ORTIZ ODERIGO

Calunga

CROQUIS DEL CANDOMBE

178

EDITORIAL
UNIVERSITARIA
DE
BUENOS AIRES

CALUNGA

CROQUIS DEL CANDOMBE

NÉSTOR ORTIZ ODERIGO

EUDEBA Editorial Universitaria de Buenos Aires

© 1969
EDITORIAL UNIVERSITARIA DE BUENOS AIRES -
Rivadavia 1571/73
Sociedad de Economía Mixta
Fundada por la Universidad de Buenos Aires
Hecho el depósito de ley
IMPRESO EN LA ARGENTINA — PRINTED IN ARGENTINA

CALUNGA. Derivada del vocablo kinbundu —idioma africano de la rama bantú— Kalunga, esta voz designa a uno de los dioses del panteón angola-congoleño representado por el mar.

I.

INTRODUCCIÓN

Constituye un hecho que no requeriría ser puntualizado, pues es axiomático, que el negro, a pesar de no haber venido al Nuevo Mundo en viaje de placer o de turismo, sino que fue arrancado de sus tierras nativas por el puño de hierro de la esclavitud, trajo a los distintos países americanos en que sentó forzosamente sus reales un importante semillero de cantos, de danzas y de instrumentos musicales. Por otra parte, brindó factores y elementos musicales que sumaron sus caudalosas aguas al gran océano de la música americana.

Desde luego que hay naciones del Nuevo Mundo en las cuales, a pesar de que se ha insistido arbitrariamente en la ausencia total de africanismos, los patrones culturales del hombre de ébano no se han borrado por completo, ni muchísimo menos. Y en la música, y en particular en su faz rítmica, es donde estos trazos palpitan con mayor fuerza e intensidad. En ciertas especies musicales de Bolivia, de Chile y de la Argentina sobreviven inconfundibles "maneras negras" de ejecutar los instrumentos, y aun subsisten ritmos afroamericanos. Es que, cuando entró en contacto la música de los descendientes del África con el arte sonoro autóctono de América, los amerindios sufrieron considerablemente la influencia del continente de color azabache. Por consiguiente, no solo aceptaron la marimba o *balafón* africano, sino que también percutieron sus tambores de acuerdo con la escuela organográfica oriunda del África.

Refiere el antropólogo y polígrafo cubano, doctor Fernando Ortiz, que los aymaras, de Yuga, poseen un tipo de tambor, el *tundiki*, que, según ellos mismos,

lo adoptaron de los afroamericanos y lo empleaban para ritmar una danza para cuya realización se pintaban el rostro de negro. Y el erudito organólogo, Karl Izikowitz, afirma que los indios tomaron ciertas ideas de los instrumentos musicales del hombre de rostro de bronce, como la ligadura del parche del tambor al borde de la caja o al cuerpo del instrumento.

En el Río de la Plata, el influjo del hijo del África es mucho menor que en países como los Estados Unidos, el Brasil, Cuba o Haití. Pero existió y existe, aunque hay quienes intentan negarlo sistemáticamente sobre la base de argumentos por demás endebles y nada científicos, fundados, la mayor parte de las veces, en el grado de simpatía o de aversión que experimenten hacia el sector oscuro de nuestra etnografía.

Se cultivaron en ambas márgenes del caudaloso río danzas negras como la *calenda* y la *bambula*, el *candombe* y la *chika*, y se oyeron los ecos de tambores y tamboriles, de *mazacallas* y marimbas, de *hueseras* y *tacuaras*. Y en la hora actual, la fuerte vivencia folklórica de los tamboriles y tambores afrouruguayos constituye un hecho incontrovertible de que el hombre de estirpe africana mantiene firmes algunas de sus tradiciones culturales importadas hace tres siglos del inmenso continente de donde provino.

Así, pues, si dirigimos nuestra mirada hacia el mapa de nuestro país, nos daremos con que, en danzas y canciones como el *malambo* —nombre de origen africano— y la *milonga* —voz de idéntica procedencia—, se observan características acerca de cuya africanía resulta ocioso discutir. Y en la chacarera y en el gato, la polirritmia africana —es decir, la marcha paralela o simultánea de dos o más ritmos distintos— asoma su inconfundible perfil para recordarnos que el descendiente de Cam no dejó de gravitar culturalmente entre nosotros. Pues en ambas especies musicales es frecuente la ejecución sincrónica de compases binarios y ternarios.

Por otro lado, vieja costumbre de los ejecutantes de bombo criollo es la de percutir su intrumento al-

ternativamente en el parche y en el aro. Con esta práctica no hacen sino perpetuar en forma inconsciente una antigua tradición organográfica nacida en el África occidental y recogida también por el *jazz* y por otras músicas de origen o de inspiración africanos. Y en los ritmos y en los polirritmos de los tambores y tamboriles afrouruguayos, que todavía palpitan con fuerza insólita durante las fiestas de Reyes, de Navidad y del Carnaval —que tuvimos la oportunidad de estudiar detenidamente sobre el terreno—, el África remota deja oír su penetrante, enigmática, sincopada y persuasiva voz.

II.

APOLOGISTAS Y DETRACTORES DEL CANDOMBE

Todas las manifestaciones artísticas, sociales y culturales de los hombres de pigmento oscuro han sido objeto de dilatados comentarios, laudatorios unos, adversos los más. El candombe no constituyó la excepción, ni muchísimo menos. Ciertos apologistas lo acogieron de buen grado, aunque desde el punto de mira del hueco pintoresquismo turístico. Pero tuvo mayor número de detractores que desplegaron, en sus deshilvanados comentarios y notas, toda la amplia hipérbola de los diversos lugares comunes y ridículos clisés que se vienen esgrimiento y eslabonando a lo largo del tiempo y del espacio, con monótona reiteración, desde que se publicaron las primeras crónicas acerca de los hijos del "continente misterioso". Se habló de su "sensualismo", de su "erotismo", de su "barbarie", de su "primitivismo" y de los "aullidos salvajes" en los que se encontraban claramente reflejados los primarios ecos de la "selva tenebrosa". Es que, durante dilatados años, las manifestaciones culturales de matriz africana fueron muy "mal vistas". Y, como hoy podemos comprobarlo con facilidad, también han sido muy "mal comprendidas".

Concolorcorvo, al comparar los cantos y las danzas de los descendientes del continente de ébano con los de los indios, afirma:

"Las diversiones de los negros bozales son las más bárbaras y groseras que se pueden imaginar. Su canto es un aúllo. De ver solo los instrumentos de su música se inferirá lo desagradable de su sonido. La quijada de un asno, bien descarnada, con su dentadura floja, son las cuerdas de su principal instrumento,

que rascan con un hueso de carnero, asta o un palo duro, con que hacen unos altos y tiples tan fastidiosos y desagradables que provocan a tapar los oídos o a correr a los burros, que son los animales más estólidos y menos espantadizos".

Con una autosuficiencia, irresponsabilidad, desprecio y atropello al ser humano que corren parejos con la más refinada y supina ignorancia del tema que trata, Eva Chanel, en sus referencias a los afrouruguayos, en un libro tan torpe como ramplón, asevera:

"El candombe es un baile de negros, soso, requebrado y calmoso, que debe tener su origen en el África. Reúnense los negros en un salón; un músico, dicho sea con perdón del arte, *cajea* en un bombo descomunal dando acompasadamente con las palmas de las manos en aquella especie de cajón, mesa ó tambor de montenegrino, domador de osos callejeros.

"Un caballero retinto, se levanta ceremoniosamente á buscar á una señora del color de las moras maduras, que suele estar púdicamente vestida de blanco y tan correctamente sentada como cualquier colegiala recién presentada en el gran mundo; hace el caballero una ceremoniosa cortesía invitando á bailar á la elegida, y ella se pone de pié; vuelve la cabeza echando una mirada á la cola para ver si está larga y estiradita, y se cuelga del brazo que su pareja le presenta. Cuádranse en medio del salón uno frente al otro, y como la estancia suele estar despejada porque no se permiten otros asientos que los humildes bancos que la rodean, quedan las dos figuras tiesas, erguidas y muy visibles para los espectadores.

"Dan él y ella unos pasos adelante puestos en jarras y contoneándose con movimientos de negro *cimarrón*. Cuando se han acercado hasta la distancia de un metro más o menos, hacen con la mano derecha (la izquierda continúa en la cadera) un signo como si dijeran: «Calla, que ya me las pagarás» y girando con media vuelta hacia la izquierda, vuelven a su sitio con la misma parsimonia para repetir tres o cuatro veces la propia tontería y retirarse después,

dejando el sitio a otra pareja. Éste es el cuento de no acabar nunca, y así se suelen estar los negros orientales, mejor dicho, africanos, horas y horas moliendo y remoliendo, entretanto el *cajeador* sigue impertérrito su *bombeo* con intérvalos muy cortos de descanso.

"Esta danza ni tiene accidentes ni me parece a mí que puede despertar entusiasmos, por más que algunas negritas sacan bastante partido de la sosera del baile moviendo las caderas con desmadejamientos rítmicos y dejadeces lánguidas.

"Así se bailaba el candombe allá por los años de 1874, y creo que seguirá bailándose mientras haya *neguitos* apegados a sus tradiciones."

Si se tienen en cuenta estas opiniones, lanzadas a tontas y a locas, con tanta ligereza como desaprensión, no puede extrañar en lo más mínimo el hecho de que los bailes, los cantos y los miembros de la organografía afroargentina cayeran inexorablemente bajo la adusta y severa mirada de las autoridades, que los prohibieron, tal como acaeció en la casi totalidad de las latitudes de América.

En el año 1788, el síndico procurador general de Buenos Aires eleva al Cabildo una queja —en la que, evidentemente, las musas no le son muy propicias— respecto de los efectos "nefastos" de las fiestas de los hombres de tez morena.

"Se originan en estos mismos Bayles —dice el documento de referencia— una manifiesta ruina de las Almas con las muchas, y graves ofensas, que hacen a Diós, porque no otra cosa son estos bailes, sino unos verdaderos Lupanares donde la concupiscencia tiene el principal lugar, hace todo lo agradable a ellos con los indecentes y obscenos movimientos que se executan sin que de otro modo los puedan hacer, pues para ello contribuyen el mismo son de sus instrumentos que es el mayor aliciativo para alterar el espíritu haciendo concupiscencia, y poniendo en movimiento y disposición de practicar las mismas obscenidades, de que tambien se sigue el escandalo y mal exemplo que se dá a todos los concurrentes, princi-

palmente a las Niñas y gentes inocentes porque abriendo los ojos, y entrando la malicia en ellos, se anticipan a aprehender lo que por modo alguno devian saber, ni sus Padres permitirles fuesen a semejantes bailes, y diversiones; pero habiendo hecho paseo, y entretenimiento sin preveher estas malas consequencias, no son de mesmo peso lo que en estos mismos bailes hazen los Negros, como ya se ha observado, que ha sido el hazer recibir los Ritos, de la Gentilidad, en que nacieron con ciertas ceremonias, y declamaciones que hacen en su Idioma. Además de esto hay, el que estos mismos para sostener estos bailes, y proporcionar la libertad de algunos, sacan allí cierta contribución, que so Capa de obra pia la imbierten en dha. libertad, siendo evidente que para ella obsequian a sus Compañeras como dicen, no pueden hazerla de otro modo que robándola á sus Amos, y ultimamente que pervertidos enteramente con los muchos vicios, que aprehenden en estos bailes y juntas perniciosas no solo no sirven á sus Amos con fidelidad, sino que estan en continua inquietud, abandonan sus obligaciones, y no piensan en otra cosa, sino en la hora de ir a bailar, pero lo más notable de todo es que executan en los dias de ambos preceptos que los deven dedicar a Dios, y santificar sus fiestas; pues aun en estas mismas diversiones mezclan un trabajo corporal con la violencia de ellas, que en otra cualquiera laya de gentes se tendría por el mayor, así en el incesante de los instrumentos que tocan, y la fuerza con que los hazen lebantar de punto al compás de sus lascivas canciones, como en la que igualmente ponen en las diferentes Danzas con que cada Nación se diferencia, pudiéndose con verdad decir que en estos bailes olvidan los sentimientos de la Sta. Religión Catholica, que profesaron, renuevan los ritos de su gentilidad, se pervierten las buenas costumbres, que les han enseñado sus Amos no aprehenden sino vicios, y se hacen por todos modos perjudiciales, y que incesantemente están dando que hacer á sus Amos, á los Jueces, y con ellos esté la República mui mal servida."

Páginas innumerables podrían llenarse con documentos como el transcripto. No vale la pena. Pertenecen a una época en que al hombre de prosapia africana había que hacerlo pasar por bestia para "justificar" la esclavitud. Recordemos, en este sentido, que el ilustre antropólogo alemán, Leo Frobenius, el "descubridor" del África, dijo, sin ambages ni cortapisas, que la idea del "negro bárbaro" fue una invención europea para vindicar el atropello del África.

Pero hay que puntualizar una cosa. Al amparo de distintos motivos esgrimidos, se ocultan dos factores temibles para los esclavistas: la reunión de un par de miles de siervos que pueden colocar en aprieto a las autoridades, si tratan de rebelarse, y la finalidad a que destinaban las contribuciones que en aquellos bailes obtenían los afroargentinos, es decir, la compra de la libertad,

Por eso, durante dilatados años, las diversiones de los esclavos estuvieron reglamentadas en forma cuidadosa. Una *Real Cédula de Su Magestad sobre la educación, trato y ocupaciones de los esclavos en todos los dominios de Indias, é Filipinas, Baxo las reglas que se expresan* (Madrid, MDCCLXXXIX), que poseemos en nuestra colección, dice textualmente:

"En los dias de fiesta de precepto, en que los Dueños no pueden obligar, ni permitir que trabajen los esclavos, despues que estos hayan oido Misa, y asistido á la explicación de la Doctrina Christiana, procurarán los Amos, y en su defecto los Mayordomos, que los Esclavos de sus Haciendas, sin que se junten con los de otras, y con separación de los dos sexos, se ocupen en diversiones simples y sencillas, que deberán presenciar los mismos Dueños, o Mayordomos, evitando que se excedan en beber, y haciendo que estas diversiones se concluyan antes del toque de Oraciones."

FISONOMÍA DEL CANDOMBE

La fiesta folklórica sobre la cual enfocamos nuestra lupa era una ceremonia de carácter profano, típica de los descendientes del África que sacaron obligada carta de ciudadanía en la Argentina y en el Uruguay. A pesar de ello, la voz que otorga denominación a este ritual es genérica de baile afroamericano en todo nuestro continente y aun en algunas islas del Caribe. Augusto Malaret, en su *Diccionario de americanismos*, extiende el radio de dispersión del vocablo hasta Bolivia, Ecuador y el Perú.

De origen fundamentalmente bantú, este rito refleja una serie de puntos de coincidencia con los *cabildos* afrocubanos, con la *congada*, los *cucumís*, los *reisados* y los *maracatús* afrobrasileños y con los "bailes de los congos" de los hombres de linaje africano de Panamá, de los de Luisiana (Estados Unidos de América) y los de diversas islas de las Indias Occidentales, así como con otras ceremonias cultivadas hasta hoy por los hijos del África que afincaron en América y por sus descendientes aclimatados en el nuevo *habitat*.

En nuestro país, el ritual de que hablamos vio la luz pública a fines del siglo dieciocho, durante la dominación hispánica, en el Buenos Aires colonial. Más tarde tuvo lugar en ciertos días festivos, particularmente en el transcurso de celebraciones como las de los Reyes Magos o el Carnaval. Conquistó el vértice más agudo de su evolución y de su popularidad durante la tiranía de Rosas, entre diversos grupos tribales o "naciones" que respondían a las distintas procedencias africanas: minas, congoleños, mozambi-

ques, angoleños, mandingas, benguelas o banguelas, etcétera.

Contaban las "naciones" africanas arraigadas en la Argentina con sus reyes, con sus reinas y con otras autoridades, y se reunían en los denominados "barrios del tambor" o "barrios del mondongo" (denominación asignada, en forma popular, a las "achuras"), donde los descendientes del continente "trágico y desconocido" habían sentado sus reales en baldíos, y poseían sus "sitios" o "tambos", como se llamaba a los lugares donde se congregaban para danzar. Extendíanse estos barrios a lo largo de dos decenas de manzanas de las parroquias de la Concepción, de San Telmo, de Montserrat y de Santa Lucía.

Rosas y su hija encabezaban los candombes, y el tirano utilizaba a los hombres de casta africana para lograr sus bastardas finalidades políticas. "Desde que subió al gobierno —dice Vicente Fidel López, en su *Manual de historia argentina*—, Rosas se hizo asistente asiduo de los Tambos. Cada domingo se presentaba en ellos con los relumbrones de su uniforme de brigadier general, con su señora, con su hija, y con los adulones y paniaguados de su casa. Se sentaba con aire solemne y serio al lado del «Rey del Tambo Congo», del «Tambo Mina», del «Tambo Angola», etcétera. En el resto de la semana, su familia recibía a los reyes y favoritos del Tambo como súbditos queridos de su imperio, pero los iba enrolando «como amigos fieles» en los diversos cuerpos."

La iconografía argentina ha sustraído del olvido y reflejado diversos aspectos del candombe y de sus cultivadores. Emeric Essex Vidal pintó las viejas lavanderas de pigmento obscuro; César Hipólito Bacle trazó distintos perfiles afroargentinos en sus *Cuadernos*; Pedro Figari captó sus velatorios y sepelios, sus bodas y danzas, y León Pallière creó diferentes cuadros en los que los hombres de rostro de bronce aparecen en forma prominente. Por su parte, Martín L. Boneo, en una de sus telas, presenta una escena del candombe. En ella aparecen Rosas y su esposa en el candombe de la "nación" Congo angunga, que

en 1838 tenía su "sitio" en Santiago del Estero y San Juan. También figuran unos negros bailando la *semba*, en tanto que otros tañen los parches del tambor.

Más recientemente, el pintor uruguayo radicado en Buenos Aires desde comienzos de siglo, Jaime Solé Estévez, dio a luz una serie de óleos con pintorescas escenas de la danza afroargentina que origina estas líneas. Y su compatriota, nuestro distinguido amigo Carlos Páez Vilaró, se ha convertido en fiel intérprete de los candombes, así como de otros temas de origen africano, a través de sus afilados y dúctiles pinceles.

En realidad, el vocablo que brinda denominación al rito afroargentino sobre el cual enfocamos nuestro reflector amparaba cuatro entidades diferentes: las "municipalidades" que regían la vida de los hombres de linaje africano durante la colonia, la ceremonia que se llevaba a cabo, la canción que se entonaba en los rituales y el tambor unimembranófono, de ascendencia bantú, que regía el ritmo de ella.

No constituye el término candombe —que en el Río de la Plata aparece por vez primera durante la tercera década del siglo pasado— una onomatopeya, como se ha dicho y reiterado erróneamente. Deriva de un vocablo del idioma kinbundu —importante rama de la lengua bantú que se habla en el Congo y en Angola, así como en diversas zonas de África del Sur— que significa "negro", "perteneciente a los negros", "propio de los negros", etcétera.

Como los *cabildos*, en Cuba; como los "bailes de los congos", en Panamá, y la *congada*, los *cucumís* y *maracatús*, en el Brasil —expresiones folklóricas con las que el candombe guarda notables semejanzas, lo cual nos conduce a suponer, con sobrado fundamento, que se trata de un mismo ritual originariamente africano que acusa diferentes variantes de orden regional—, esta ceremonia constituye un perfecto ejemplo de la penetración de los mecanismos de la simbiosis en las manifestaciones de la cultura de los hombres de casta africana importados a nuestro continente. En efecto,

bien claro resulta que, tal como nosotros podemos reconstruirlo, no entraña la fase tribal de la danza negra. Por lo tanto, no exhibe rasgos africanos "puros", si es que podemos emplear lícitamente este vocablo en el ámbito antropológico, toda vez que para la antropología no existen culturas "puras", como tampoco inferiores ni superiores, sino simplemente distintas. Por el contrario, tipifica una etapa posterior de la coreografía del hijo del continente negro, en que ésta cede ante el influjo vigoroso y avasallador de la música, de los bailes, de los instrumentos musicales y de las instituciones culturales de los "blancos". Trátase del fenómeno que en el léxico de la antropología se denomina "transculturación".

La mencionada ciencia nos enseña que, a medida que dos o más sectores etnográficos o culturales entran en contacto y estrechan sus vínculos, se produce la manifestación de que hablamos. Es decir, el paso de patrones o elementos de una cultura a otra, y su mutua influencia. En el camino de este proceso, los pueblos olvidan los trazos que han perdido vigencia al calor del cambio social o cultural. Por eso, en todas las naciones de nuestro continente, el afroamericano fue dejando tras de sí, de manera paulatina pero inexorable, las formas culturales y las maneras de vida africanas que no respondían, o no se adaptaban, a los nuevos modos de existencia o a las flamantes estructuras sociales, económicas o religiosas que le impusieron en el nuevo *habitat* del continente joven.

Digamos, de paso, que la similitud que acabamos de señalar, entre el candombe afroargentino y el *maracatú* afrobrasileño, es tan extraordinaria que hasta se entonan en ambas ceremonias poesías similares, en las que aparecen no pocos vocablos y versos idénticos. Veamos uno de éstos:

Calunga, güé!

En esa danza del Brasil, la reina lleva en sus manos la llamada "muñeca de Calunga", de madera, vidrio, metal, barro o género. Aclaremos que Calunga, nom-

bre que deriva del kinbundu Kalunga, es la denominación de uno de los dioses del panteón angola-congoleño, representado por el mar. El vocablo *güé*, también proveniente de la citada rama del idioma bantú, es una interjección que denota alegría, exultación.

Siempre dentro del cauce de los paralelismos existentes entre el candombe y otras ceremonias y danzas afroamericanas, resulta interesante señalar que el historiador Modesto Chávez Franco, en su libro titulado *Crónicas del Guayaquil antiguo*, se refiere a bailes como el *guateque*, el *mari-angola*, el *curiquinge* y el *candúnga*. Lo importante de esta última danza afroecuatoriana, de nombre similar al candombe, es que durante su ejecución los hombres de cutis de color azabache entonaban versos que acusan un sorprendente parecido con los del baile afroargentino que nos ocupa. A guisa de ejemplo, he aquí una estrofa singularmente sugestiva:

Cadúngan - güé!
Negrita, guá,
Ayum bambé,
Oyé yumbá
Oyéé quajáá!...
Güéé!...

Fundado quizá en la analogía de la denominación —sistema que con frecuencia conduce a funestos errores de interpretación—, algún autor absolutamente carente de información de primera mano sobre los *candomblés* de los hombres de rostro de bronce del Brasil y, sin la menor duda, equivocado, intentó trazar un paralelo o establecer vinculaciones o concomitancias más o menos directas entre la fiesta afrorrioplatense que estudiamos y aquel rito afrobrasileño. Con todo, la ceremonia de los hijos del África aclimatados en la Argentina y en el Uruguay era de obvia ascendencia bantú, con ciertos matices sudaneses, sobre todo en algunas palabras de sus poesías, y de carácter irreversiblemente profano a pesar de la frecuente mención de Calunga. En cambio, el *candomblé*

constituye un ritual litúrgico de la más limpia prosapia y de origen gegé-nagó, es decir, ewe-yoruba. Solo en el *candomblé de caboclo* de los herederos de Cam arraigados en Bahía (Brasil), que no es el *candomblé* en su estado "puro" —pues acusa importantes ingredientes engendrados en el seno de las culturas indígenas, así como elementos vinculados con el espiritismo, de tan extendido influjo en la población de la patria de Euclydes da Cunha—, se advierten componentes bantúes.

IV.

COREOGRAFÍA DEL CANDOMBE

Puede clasificarse la ceremonia en que fijamos nuestra mirada como una "danza dramática", "danza pantomímica", "danza de programa" o "programática". Es decir, se trata de un baile en el que juegan personajes —*dramatis personae*— que desempeñan distintos papeles, o posee un "argumento". Como en otros rituales similares de los hombres de tez oscura de América, lo encabezaban un rey y una reina. A ellos seguían el príncipe, el escobero o "maestro de ceremonias" —equivalente del "capataz" de los *cucumbís* afrobrasileños—, quien dirigía el ritual empuñando una escobilla con la que hacía verdadero alarde de malabarismo y destreza; el gramillero, una especie de *witch doctor, voodoo doctor,* brujo o curandero, semejante al *quimboto* de las *congadas* y al "médico" del *bumba-meu-boi* afrobrasileños; hombres y mujeres.

Contrariamente a la homogeneidad que se advierte en el argumento de la *congada* y del *bumba-meu-boi* de los hombres de estirpe africana del Brasil, en la especie folklórica de que hablamos no existía un relato con su exordio, su desarrollo, su lógica y su culminación o desenlace dramático. Como veremos en seguida, consistía, más bien, en una serie de danzas de pareja suelta y de rondas más o menos independientes en su desenvolvimiento.

Tal como sucede asimismo en todos los rituales afroamericanos, una imagen litúrgica presidía las ceremonias del candombe. Era la de San Benito, el santo negro del que son devotos fervientes amplios núcleos de hijos de África en diversos países del Nuevo Mundo. De dicho santo se llevaba una efigie

tallada en madera, en una parihuela sustentada sobre los hombros de cuatro comparsas.

Representa la coreografía del candombe, en apretada síntesis, una serie de elementos de corte netamente africano, mezclados con ingredientes provenientes de la cultura euroamericana. En su primera fase, los hombres y las mujeres —éstas palmotean al son de los membranófonos y los idiófonos de sacudimiento o sacuditivos— forman sendas hileras, enfrentándose. Ambas filas se acercan con lentitud. Como en el *shout* afroestadounidense y en otras danzas de raíz africana, no lo hacen saltando —según ocurre en la alucinante coreografía de los watutsi, que parece violar la ley de la gravedad—, sino arrastrando los pies. Mientras tanto, mujeres y hombres entonan bien conocidos y tradicionales "estribillos". Cuando los danzarines se encuentran a una corta distancia, curvan sus cuerpos hacia atrás, sacan el vientre y simulan chocarlos. En seguida, se retiran y reiteran la acción antedicha. Por fin, las mujeres ocupan el sitio de los hombres, y éstos el de aquéllas. Realizan luego una media vuelta. La escena descripta se repite varias veces. Con la última reiteración, se pone punto final al "primer acto" del candombe.

Ubicados los bailarines nuevamente "en calle", flexionan las rodillas como obedeciendo a los dictados del tambor que ritma sus pasos. Hace entonces su aparición el escobero, quien lleva a cabo demostraciones de su habilidad en el manejo de la escobilla, esgrimida como bastón de mando o tambor mayor, a la manera del tradicional "rabo de asno" de la coreografía y la organografía africanas. Por otra parte, el gramillero también entra en escena. Susténtase en su típico y tembloroso bastón, y efectúa algunos tambaleantes y vacilantes movimientos que expresan la "dificultad" con que los realiza, por causa de sus "años".

Acto seguido, un hombre y una mujer se desprenden del grupo de bailarines. Actúan como solistas. Pero en ningún momento forman pareja enlazada. Porque en la coreografía africana, las danzas de este

tipo son desconocidas; a lo sumo se dan la mano, y esto muy rara vez. Y surge la *umbigada, embigada, semba,* "ombligada" o "golpe de frente". Trátase de una figura característica del baile nacido al amparo del hombre de ébano. Consiste en empujarse o chocarse con el vientre. En forma inmediata, a la pareja la reemplazan, sucesivamente, otras. Estamos, pues, en la ruta segura de las típicas danzas africanas en que se lucen los solistas, de las que el *batuque* afrobrasileño es un espécimen perfecto.

Los demás integrantes señalan el ritmo de la música, por lo general acentuando los tiempos débiles del compás binario. Es un recurso poco menos que infaltable en todo el arte sonoro de inspiración u origen africanos, así como lo es también la anacrusa o comienzo de las ejecuciones sobre uno de esos tiempos, en lugar de los fuertes, expediente del que asimismo se valían los músicos del candombe. Pues en la especie folklórica sobre la cual enfocamos nuestro reflector impera el factor "participación". Vale decir, que las personas ajenas a la danza no son "espectadores", sino que "participan" de ella remedando los movimientos de los bailarines, palmoteando, cantando o alentando a los solistas y a los músicos.

El baile "en rueda" o "corro" —característico, también, de los africanos y de sus descendientes aclimatados en suelo de América— se sucede en seguida. Según ocurre asimismo en el *cake walk* o "danza del pastel" afroestadounidense, hombres y mujeres se toman del brazo, con el cuerpo ligeramente echado hacia atrás.

Por fin, como por arte de magia, el orden y la disciplina cortan sus amarras. Surge entonces lo que se ha dado en llamar "entrevero", "baraúnda" o "alboroto". Cada danzarín se entrega sin reparos a la improvisación más libre y caprichosa. En largas llamadaras enciende su fantasía. Genera sus propias figuras coreográficas. Festonea una mímica deslumbrante y de calidoscópica variedad. Tiránica es la forma en que reina la creación individual. El baile se efectúa *a capriccio.* Los brazos y las piernas, la ca-

tipo son desconocidas; a lo sumo se dan la mano, y esto muy rara vez. Y surge la *umbigada, embigada, semba,* "ombligada" o "golpe de frente". Trátase de una figura característica del baile nacido al amparo del hombre de ébano. Consiste en empujarse o chocarse con el vientre. En forma inmediata, a la pareja la reemplazan, sucesivamente, otras. Estamos, pues, en la ruta segura de las típicas danzas africanas en que se lucen los solistas, de las que el *batuque* afrobrasileño es un espécimen perfecto.

Los demás integrantes señalan el ritmo de la música, por lo general acentuando los tiempos débiles del compás binario. Es un recurso poco menos que infaltable en todo el arte sonoro de inspiración u origen africanos, así como lo es también la anacrusa o comienzo de las ejecuciones sobre uno de esos tiempos, en lugar de los fuertes, expediente del que asimismo se valían los músicos del candombe. Pues en la especie folklórica sobre la cual enfocamos nuestro reflector impera el factor "participación". Vale decir, que las personas ajenas a la danza no son "espectadores", sino que "participan" de ella remedando los movimientos de los bailarines, palmoteando, cantando o alentando a los solistas y a los músicos.

El baile "en rueda" o "corro" —característico, también, de los africanos y de sus descendientes aclimatados en suelo de América— se sucede en seguida. Según ocurre asimismo en el *cake walk* o "danza del pastel" afroestadounidense, hombres y mujeres se toman del brazo, con el cuerpo ligeramente echado hacia atrás.

Por fin, como por arte de magia, el orden y la disciplina cortan sus amarras. Surge entonces lo que se ha dado en llamar "entrevero", "baraúnda" o "alboroto". Cada danzarín se entrega sin reparos a la improvisación más libre y caprichosa. En largas llamadaras enciende su fantasía. Genera sus propias figuras coreográficas. Festonea una mímica deslumbrante y de calidoscópica variedad. Tiránica es la forma en que reina la creación individual. El baile se efectúa *a capriccio*. Los brazos y las piernas, la ca-

beza y la cintura aparentan salirse de sus articulaciones y los huesos ablandarse como si fueran de goma. Durante toda esta escena, sus animadores —verdaderos trompos humanos— parecen no experimentar el más mínimo cansancio, ni la menor fatiga.

El pulso de la música, alimentado en forma pertinaz por membranófonos e idiófonos que bordan un cimiento rítmico sin la menor fisura, se torna apresurado y jadeante. Cobra una fuerza arrolladora y envolvente. Y la síncopa se enseñorea en su latido. Luego, la interjección *¡güé!* teje una espiral en *diminuendo* y se apaga en el aire. En el pentagrama colocan los instrumentos un definitivo silencio. Ha terminado el candombe.

No faltan quienes a la formación "en calle" la han querido emparentar arbitrariamente con la de la contradanza. Asimismo se ha dicho que los hombres de rostro de bronce no conocían este tipo de organización coreográfica. Pero Curt Sachs, autoridad indiscutida e indiscutible en la materia, asevera que esta especie de estructuración danzante existe en el África. En este sentido, escribe:

"Hasta la disposición de hombres y mujeres en una doble fila, enfrentados y divididos en parejas, ha sido ya señalada en numerosas tribus africanas, entre los bailas de Rodesia, los bergdamas y los bolokis del Congo."

Además de la "ombligada" —que, como hemos dicho, es característica de todas las danzas africanas y afroamericanas—, la especie de que tratamos aporta, coreográficamente hablando, otro rasgo notable acerca de cuyo africanismo resulta ocioso hablar. Es el llamado "paso de candombe". El gran Pedro Figari lo captó con agudeza y penetración en más de una de sus telas y en no pocos cartones. Estriba en una marcha en la que impera la indisciplina. Los cuerpos de los danzarines se mueven de izquierda a derecha y viceversa. Erguida la cabeza, los hombros se adelantan ligeramente al cuerpo. Muévese el vientre hacia adelante y hacia atrás. Es decir, se realizan

movimientos serpentinos similares a todas las danzas surgidas de matriz africana.

Puso en ejercicio esta mímica coreográfica la pluma de todos los viajeros y memorialistas del arte de Terpsícore en manos de los hombres de linaje africano. Se la tildó de "deshonesta", de "inmoral", de "obscena" y "atentatoria de las buenas costumbres". En sus estudios sobre la estética del arte y su relación con la vida social, Herbert Read ha dicho con irreversible rigor de verdad que cuando alguien encuentra "inmoral" u "obscena" una manifestación artística es por causa de que su mentalidad se halla proclive a la obscenidad o a la inmoralidad, no porque los pueblos busquen exponer tales expresiones. Pues el elemento erótico prácticamente no existe en la danza africana. Es bien raro que hombres y mujeres bailen juntos. Quizá la única oportunidad en que lo hacen es en las hieráticas y solemnes danzas religiosas. Por eso la bailarina afronorteamericana Pearl Primus, en su trabajo titulado *The Living Dance of Africa,* asevera que "el danzarín sexual, ese producto del frustrado hombre civilizado, es el responsable del error acerca de la lujuria del baile africano".

V.

LA MÚSICA DEL CANDOMBE

Resulta incontrovertible que el arte sonoro afroargentino no alcanza la elevada estatura de otras músicas afroamericanas. Así, pues, al efectuarse un enfoque del folklore del hijo de África introducido en América, si del sur de los Estados Unidos, de las Indias Occidentales o del Brasil pasamos al Río de la Plata, nos daremos con un brusco contraste. Frente a los maravillosos ejemplos musicológicos de los *candomblés* afrobrasileños —que hemos estudiado sobre el terreno—, de los envolventes "toques" de la *santería* afrocubana, de la magia subyugante del *vodú* haitiano o la generosa y feraz música afronorteamericana, las manifestaciones musicales que hunden sus raíces en la savia folklórica del hombre de rostro de bronce, en ambas márgenes del Río de la Plata, son pobres. Acusan un desarrollo precario. Son menos generosas que las creadas en aquellas latitudes. En ellas, inútil resulta buscar riqueza de planos y perspectivas, timbres brillantes y contrastes sabiamente logrados, luminosidad en el discurso y profundidad en la expresión. Hablamos, desde luego, sobre la base de lo poco que de ellas ha llegado hasta nosotros.

Pero el hecho de que el descendiente del continente de color azabache de nuestro país haya utilizado la marimba —lo cual está ampliamente documentado por Sarmiento, Ramos Mejía y otros autores— nos permite suponer, con sobrado fundamento, que, en sus orígenes, la música debe de haber exhibido mucha mayor opulencia y un desenvolvimiento melódico y rítmico más amplio. Porque dicho miembro organográfico faculta para llevar a cabo combinaciones melódicas, polifónicas, tímbricas y rítmicas; para for-

mular frases de dilatada morfología y de mayor desarrollo en su curva, así como para elaborar locuciones más trabajadas, de arquitectura más compleja que las susceptibles de obtenerse por la vía de la voz humana, del tambor y de los instrumentos idiófonos. También permite generar melodías de dimensiones más amplias, ritmos etnológicos más libres y abundantes contrarritmos y polirritmos. Lo expresado no pasa de alojarse en el problemático seno de las suposiciones, pues no ha llegado hasta nosotros ninguna melodía de marimba sobre la cual asentar nuestro juicio científico y, por lo tanto, definitivo.

Siempre que se ha hablado de la música afroargentina —y no se ha hablado gran cosa— se la ha considerado como si se tratara de una sola entidad, como si fuese un tronco único, como si perteneciera exclusivamente a un solo pueblo africano. Empero, como lógica consecuencia de las distintas procedencias tribales de los hombres de pigmento oscuro de nuestro país, en la Argentina se ejecutaban diversas clases de música originaria del continente de color azabache. Diferenciábanse por sus ritmos disímiles, por las características organográficas de los distintos instrumentos musicales empleados, por el tipo de melodía utilizado, por los diversos acentos rítmicos y por otros rasgos de orden técnico —fraseo, cadencia, timbre...—.

En el sentido apuntado más arriba, resulta por demás interesante recordar que, hace dilatados años, casi en el umbral de nuestros estudios afroamericanos, durante las conversaciones que sosteníamos con un anciano de rostro de bronce que trabajaba en la feria municipal de Callao y Córdoba, nos refirió que entre los hijos del continente "trágico y pintoresco" existían diferentes "toques" de tambor. Merced a ellos se podían identificar las distintas "naciones" a que pertenecían sus ejecutantes.

Había —nos dijo el citado informante— "toques" angoleños y "toques" magíes, "toques" benguelas y "toques" cabindas, "toques" mocholos y "toques" mozambiques, "toques" molembos y "toques" muzum-

bíes. Diferían entre sí estas ejecuciones por sus "maneras de hacer", tal como también ocurre en la música afrobrasileña, en la de las Indias Occidentales y en las de otros conglomerados afroamericanos. Lamentablemente, estos "toques" no han llegado hasta nosotros. Por consiguiente, nos vemos obligados a hablar de ellos en términos muy generales.

Concuerda la aseveración de nuestro informante con lo expresado en la queja presentada al Cabildo, en el año 1788, por el procurador general de Buenos Aires —ya citada—, y en la cual se alude a las "diferentes danzas con que cada «nación» se diferenciaba".

Por lo demás, la de la ceremonia folklórica que analizamos no representa la música afrorrioplatense en su estado "puro". Constituye una "segunda generación" de ella. De ahí que sus elementos aparecen diluidos por efecto de los mecanismos de la transculturación y la extendida permanencia del hijo del continente de color azabache en su nueva residencia argentina. Porque el candombe entraña un ejemplo típico de la simbiosis operada entre los diversos ingredientes culturales de origen africano y los componentes surgidos de matriz euroamericana. Por eso resulta indudable que su evolución no difiere de la sufrida por otras especies musicales engendradas en diferentes latitudes del Nuevo Mundo.

El desconocimiento de este fenómeno cultural, que la antropología estudia con interés creciente y positivos resultados, ha conducido a interminables, pueriles y estériles polémicas, así como a falsas formulaciones que han sembrado un verdadero caos en el seno del folklore y de la etnomusicología argentinos.

Uno de los temas que con mayor fervor se han discutido en el ámbito de los estudiosos consagrados a las cuestiones afrológicas y a la etnomusicología americana en general, es el de la cuestión de las distintas sobrevivencias africanas que se advierten en las diversas expresiones artísticas —así como en el campo cultural, social y psicológico en general— desarrolladas por el hijo de África que la marea esclavista trajo a playas de América y de sus descendientes

aclimatados en el nuevo *habitat*. Hasta hoy no se h logrado armonizar las opiniones.

Con todo, durante estos últimos tiempos se ha agitado pruebas muy evidentes del profundo influ del descendiente de Cam en todos los aspectos de vida social y artística de nuestro continente, y se ha rectificado no pocos "mitos" y preconceptos divulg dos hasta muy recientemente. Pues la gravitación las "maneras" y la cultura de los negros en la cultu y en las "maneras" de los pueblos americanos alcan proporciones mucho más extendidas y generosas lo que con anterioridad se había aceptado.

Entre nosotros, al factor africano se lo había r chazado de un plumazo, sobre la base de argument sumamente discutibles, ambiguos y endebles, así con nada científicos. Se ha dicho que "más de un siglo convivencia popular entre negros y criollos pudo d terminar una influencia de la música de aquéllos la de éstos, y, sin embargo, no ha sido así. Y se e plica. Un cancionero puede recibir la influencia otro a condición de que no exista un abismo sen mental entre ellos...".

Puntualicemos, en primer lugar, que juzgar la m sica afroamericana o la africana, a través de lo po que de ella puede recoger el papel pautado, aun e pleando los símbolos convencionales que para e utilizan algunos musicólogos extranjeros —lo cual se ha hecho en nuestro país— puede conducir, y duda alguna conduce, a resultados francamente nestos. Una cosa es la música del hijo del contine negro escrita, y otra bien distinta y distante la crea en el momento de su ejecución y alentada por estados de ánimo de exaltación a que conducen danzas o las ceremonias mágico-religiosas. Lo sa mos sobradamente a través de nuestro *field wo* realizado en Bahía, Río de Janeiro, San Pablo y P to Alegre.

Para llegar a conclusiones tan definitivas y dr ticas habría sido necesario escuchar la música af argentina y grabarla en cinta magnetofónica para ulterior faena de laboratorio. Asimismo habría s

menester el conocimiento de su matriz, la música del África, y de sus múltiples derivados, la música afroamericana, para realizar un estudio comparado.

Por lo demás, no olvidemos que el timbre, uno de los elementos en que se albergan los mayores africanismos de la música del hombre de rostro de bronce de toda América, y que responde a la innegable y lógica incidencia que sobre él ejercen los diversos idiomas africanos de sus cultivadores originarios, resulta imposible de ser trasladado al pentagrama. Por consiguiente, ¿cómo puede analizarse en profundidad este aspecto de tan dilatado aliento de la música afroamericana, o por qué insospechable motivo se lo puede dejar a un lado, como se ha hecho, en un serio análisis de la materia sonora aportada por el hombre de pigmento oscuro a la música nacional?

Necesario será, por otra parte, reiterar un concepto que es por demás evidente: en materia de estudios científicos, si se desea llegar a conclusiones definitivas, no es posible que se filtren elementos extraños como el misonegrismo o la mayor o menor buena voluntad que se aliente hacia el sector étnico que cree un hecho o un elemento cultural, al cual se desea escamotear contribuciones de este orden, empequeñecer su dimensión humana y rebajar a sus miembros a la categoría de simios.

Tengamos bien en cuenta que el folklore es una ciencia [1]. Posee sus leyes y su dialéctica propias, susceptibles de ser aplicadas casi con estrictez axiomática. Si el hombre de rostro de bronce poseyó su música, sus danzas y sus miembros organográficos —lo cual está generosamente documentado por una amplia bibliografía— y gravitó con incuestionable vigor en el arte sonoro de todos los países en los que fue introducido como rueda del engranaje del trabajo, como también lo hizo entre nosotros —según lo demuestra, entre otros factores, la imitación que de sus

[1] Sobre el folklore como ciencia véase la serie de notas publicadas por el autor en el diario *El Mundo*, en sus ediciones dominicales de los días 9, 16 y 23 de abril; 7, 14 y 28 de mayo y 4 de junio de 1967.

bailes, de su música y de sus instrumentos musicales hicieron las comparsas de "negros de hollín" o "falsos negros"—, ¿por qué su arte sonoro no pudo influir en el de los "blancos"? ¿Por el "abismo sentimental"?

En primer término, debemos preguntarnos qué significa, en lenguaje musicológico, "abismo sentimental". Luego, ¿qué mayor "abismo sentimental" que el existente, aun en la actualidad, en los Estados Unidos? No obstante, en la patria de Jefferson al afroestadounidense se lo remeda musicalmente, hasta el punto de que es posible aseverar que ese país carecería, en realidad, de arte sonoro si no fuera por la enorme, por la formidable inyección practicada por los hijos de África. Rechazamos, pues, en forma categórica, el supuesto argumento del "abismo sentimental", expresión que nos resulta ingenua, intrascendente y vacía de significado científico.

Mucha tinta se ha derramado y las teclas de no pocas máquinas de escribir se han puesto en movimiento para insistir en la falta de melodía de la música del *candombe*. Desde la época de los primeros viajeros y exploradores del África, de todo el arte sonoro de los hombres de pigmento oscuro se ha dicho y reiterado lo mismo, aunque sin fundamento científico alguno y con una ignorancia que se da la mano con una irresponsabilidad que pasma.

Tengamos presente que todas las especies musicales afroamericanas que se adaptan con exclusividad a la danza acusan melodías entrecortadas, insistentes, fragmentarias, en las que se advierte una aguda reiteración temática —característica, por otra parte, del idioma musical de origen o inspiración africanos— que llega, por momentos, a lo obsesivo. No es ésta una circunstancia fortuita, ni implica falta de inspiración o de posibilidades creativas de sus cultivadores para generar melodías *cantabiles*, de amplia curva sonora. Lisa y llanamente, el hecho obedece a que este tipo de melodía debe plegarse a las funciones coreográficas, o a las necesidades de la marcha. Lo mismo sucede en la música de ciertos instantes de las

ceremonias litúrgicas de los hombres de tez morena de otras zonas de América, a pesar de la opulencia que se advierte en el arte sonoro de ellos.

El *candomblé* afrobrasileño ofrece un vivo ejemplo de lo dicho. Cuando en la ceremonia se hacen presentes los síntomas iniciales del trance o posesión de las *filhas de santo* o sacerdotisas del culto por los *orixás* o dioses africanos, los tambores martillan reiteradamente un mismo tema. Es que esta insistencia contribuye a suscitar y acentuar el estado que se busca para que el *orixá* "penetre" en el cuerpo de la sacerdotisa, la posea y pierda ella su carácter de mortal para trocarse en numen. Porque no hay que olvidar que la música folklórica, y en especial la africana y la afroamericana, es una música estrictamente "funcional", como se dice en el léxico de las ciencias antropológicas. Es decir, cumple o se adapta a diversas funciones de la comunidad.

Por cierto que, por causa de la ausencia completa de miembros organográficos del orden de los aerófonos, o de los cordófonos —susceptibles de crear melodías de extendido aliento, dotadas de una curva dilatada y sostenida—, y en razón de las exigencias de la danza y de la marcha —a las que debían adaptarse—, la melodía del candombe exhibe un desarrollo precario y un carácter eminentemente rítmico. Es más bien fragmentaria. Pero en ella encontramos, poco menos que sin excepción, el fraseo que se ondula en forma descendente. Constituye éste un rasgo singularmente característico de toda la música germinada al calor de los hombres de rostro de bronce, sea ella del África o de los distintos países de América. Porque el candombe, no lo dudemos, exhibe elementos acerca de cuyo africanismo resulta absolutamente ocioso discutir.

Juzgada de acuerdo con las normas usuales en la música euroamericana, en la que se considera la "pureza" del sonido y la "belleza" vocal como elementos imprescindibles, el canto que encuentra su matriz en el África puede resultar áspero y exento de eufonía. Dentro de la estética del arte sonoro de los africanos

y de los afroamericanos no caben estos valores, por lo menos en la medida en que se los juzga según los cánones estéticos occidentales. Es que el músico de pigmento oscuro no se preocupa por los factores enunciados. Solo le interesa la expresión más profunda y desembarazada de sus sentimientos, y más precisa y comúnmente, los de la comunidad en que vive, a despecho de los recursos y de los medios técnicos de que echa mano para lograrla.

Por otra parte, estos elementos musicales están rigurosamente condicionados a la cadencia, al *tempo*, al timbre, al ritmo y a la entonación de los distintos idiomas africanos, que son idiomas "tonales". Vale decir que en ellos se emplea el denominado "tono vocalizado", que en musicología y en lingüística se llama "tono significativo". En estos idiomas, el *tempo*, el timbre, la altura del sonido y el tono desempeñan un papel de subida trascendencia. Por consiguiente, un mismo vocablo puede poseer más de veinte significados distintos, según la forma como se lo pronuncie y de acuerdo con la mayor o menor intensidad que se imprima a los recursos musicales que hemos enunciado. En el idioma fon, de los ewes del Dahomey, por ejemplo, la palabra *ké*, en tono grave, significa "raíz", y, en tono agudo, "caer".

De esta influencia de los lenguajes en la música africana y en la afroamericana deriva uno de los puntales más significativos del arte sonoro que encuentra sus hondas y prístinas raíces en la savia de esas culturas. Hablamos del timbre característico que se emplea. De este elemento no se puede dejar de hablar cuando se efectúa un estudio de él. Porque el timbre, o "color del sonido", como dicen los investigadores de la escuela musicológica alemana, desempeña en esta música un papel de sustantiva trascendencia. Es una de las piedras angulares sobre las cuales se yergue el edificio musical nacido en el continente de ébano, así como el de sus distintas derivaciones afroamericanas, toda vez que las cualidades físicas de este fenómeno son absolutamente *sui generis*.

En la música generada al socaire del hijo del continente de color azabache el hecho tímbrico alcanza un diapasón de verdadera excepción. En sus cantos y, lo que es mucho más importante, en sus ejecuciones instrumentales, el hombre de rostro de bronce no hace sino transcribir, hasta sus últimas consecuencias, los timbres, las inflexiones y los variados matices de su idioma. Es así como su música adquiere una peculiar naturalidad y un profundo expresionismo.

Respecto del arte sonoro afrorrioplatense, nadie se ha referido antes de ahora a las características del timbre. Sin embargo, a través de las descripciones y de los relatos de viajeros y antropólogos de los siglos dieciséis, diecisiete, dieciocho y diecinueve, con frecuencia se expresa que el canto negro es un "aúllo". Los detractores de los hombres de linaje africano solo hallaron en este vocablo un sentido peyorativo, un deseo de oscurecer la figura del hijo de África en el espejo estético y social. En realidad, el empleo de esta dicción obedecía a que los timbres de esta música resultaban extraños para los oídos de ellos, pues estaban exentos de europeísmo. Por eso buscaban similitud en los gritos de los animales o en ruidos desnudos de importancia musical.

Además, quienes, durante el siglo pasado y comienzos de nuestra centuria, se refirieron a las comparsas de "falsos negros" que recorrían las calles de la Gran Aldea, en Carnaval, afirman que ellos empleaban en sus cantos sonidos "duros" y "aguardentosos" para imitar a la gente de piel oscura. Estos sonidos o timbres son los típicos timbres *dirties* o "velados" que caracerizan a toda la música que aflora al calor de la cultura de los africanos y afroamericanos. Se trata de un dato de suma importancia que nos han dejado estos autores, pues nos permite comprobar la existencia, en el Río de la Plata, de un importante africanismo.

Agreguemos que los timbres de la música afrorrioplatense no son timbres luminosos, fulgurantes. Son, más bien, apagados, sordos o "tapados". El hecho debe de responder, sin la menor duda, al influjo del

timbre de los idiomas bantúes que gravitaron de manera prominente en el habla de los descendientes de Cam afincados en nuestras playas, por oposición a las lenguas de la rama nagó que son más "musicales", más sonoros y brillantes.

Constituye un axioma el hecho de que los hijos de África son los maestros del ritmo. Rige este elemento todas las fases de la vida y del arte de los hombres de rostro de bronce, tanto las artes del tiempo como las artes del espacio. Pero no porque lo traigan en la sangre, como tantas veces se ha expresado sin fundamento de ninguna naturaleza, ni por causa de que sea éste un rasgo somático o "racial", según las erróneas afirmaciones de ciertos antropólogos de la vieja escuela, quienes confundían hechos o fenómenos sociales con fenómenos o hechos "étnicos", sino en razón de la influencia que en su música ejercen los patrones culturales que les son característicos, y en los cuales el arte sonoro está sólidamente embebido.

La copiosa bibliografía legada por viajeros, exploradores, naturalistas, antropólogos, etnógrafos, misioneros, publicistas de recuerdos y musicólogos se encarga de abonar ese inexcusable aserto. Es que hay culturas —como dice el esclarecido antropólogo Melville J. Herskovits—, especialmente las de África, en las cuales el ritmo constituye la esencia de la música, más bien que la melodía; con frecuencia, a ésta puede considerársela como accesoria de la estructura rítmica.

En el candombe, el ritmo pulsa un acorde de particular importancia y generosidad. Y se explica, pues su música debe adaptarse a las necesidades coreográficas. Por otra parte, resulta evidente que a ello contribuye, de manera singular, la intervención de una serie de instrumentos pertenecientes a los órdenes de los membranófonos —tambores, tamboriles— y de los idiófonos —*mazacallas, palillos, hueseras* y *tacuaras*— que permiten un amplio juego de pies rítmicos muy variados. A pesar de ello, la pulsación de esta música no presenta ricas combinaciones de ritmos distintos, paralelos o cruzados, tal como aparecen

en todas las expresiones de la música ahincada en fuentes africanas o afroamericanas. Mas puede ser que, en tiempos pasados, cuando la tradición folklórica del candombe estaba en plena efervescencia, el cuadro que pintamos haya exhibido otro rostro. Lo probaría el hecho de que siempre reinaban en esta música los instrumentos membranófonos y los idiófonos de percusión, de sacudimiento o de fricción.

El problema de la síncopa en la música derivada de los hontanares africanos —"ese enigma cuya formación ha desafiado la argucia de nuestros investigadores", como dice Luis Heitor Correa de Azevedo— es un complicado asunto respecto del cual mucho es lo que se ha discutido, aunque todavía no se ha llegado a conclusiones definitivas.

La mayor parte de los estudiosos han apoyado el pedal sobre el hecho de que África es la cuna de este elemento musical. Entre ellos se encuentran musicólogos, antropólogos y escritores como André Schaeffner, Henry Edward Krehbiel, Fernando Ortiz, Maud Cuney Hare, Natalie Curtis Burlin, Marion Bauer, Jerome E. Hart, André Gide, Stephen Chauvet y muchos otros. Todos estos investigadores subrayaron de manera insistente la tendencia que muestran los hombres de prosapia africana hacia la introducción de dicho ingrediente en sus cantos y en sus ejecuciones instrumentales. André Gide y Stephen Chauvet lograron confirmar lo arraigada que está en los africanos esta práctica musical. En presencia de ellos entonaron canciones europeas, de ritmos marcados, mientras los nativos acompañaban con palmoteos en forma sincopada. Y Luis María Julián Viaud, el famoso Pierre Loti de obras tan significativas como *Les désenchatées, Aziyadé* y *Le roman d'un Spahi*, escribe: "Un contratiempo perpetuo de acompañantes y de síncopas inesperadas, perfectamente comprendidas y observadas por todos los ejecutantes, son los rasgos característicos de la música africana, arte seguramente distinto del nuestro y que nuestras organizaciones europeas no nos permiten comprender perfectamente".

Por cierto que la síncopa no es un elemento privativo de la música nacida en el continente de color azabache. Pero, sea como fuere, la realidad incontrastable es que constituye un recurso que hace irrupción en todo el arte sonoro afroamericano y en ciertas músicas africanas, caracterizándolos. La discografía grabada en la tierra de Cam —que en estos últimos tiempos se ha desarrollado con paso singularmente acelerado, lo cual nos ha permitido ensanchar de modo considerable nuestros conocimientos etnomusicológicos vinculados con ese continente— certifica nuestras palabras con claridad sin dobleces.

Como no podía ser de otra manera por el origen incuestionablemente africano del candombe, en esta especie folklórica la síncopa aparece con renovada frecuencia. Hasta podríamos aseverar que constituye la columna vertebral de todo su sistema musical. Pero una cosa se torna necesario puntualizar sin rodeos: este importante ingrediente es aquí mucho menos violento que en otras músicas afroamericanas; en particular, la afroestadounidense.

En la mayor parte de las expresiones musicales surgidas en el panorama de la cultura afroamericana, el compás binario posee un lugar preeminente, por no decir absolutamente ineludible. La música de la ceremonia folklórica afroargentina, sobre la cual enfocamos nuestra lupa, se encuentra muy lejos de representar la excepción. Por lo tanto, podemos afirmar, sin temor a transitar por el terreno de la arbitrariedad, que se mueve sin pausa dentro de la órbita mencionada, en 2/4, y a veces en sus derivados y subdivisiones. Por lo general, su pulso estaba en manos de los tres tambores que eran infaltables, o poco menos, en todas sus versiones. Pero a ellos se agregaba, para brindar vigor y riqueza a sus acentos, una serie de instrumentos idiófonos de percusión, de sacudimiento y aun de fricción, tales como la *mazacalla*, los *palitos*, la *quijada* y otros a los que luego nos referiremos.

Respecto del *tempo*, movimiento o tiempo dentro del cual se desenvolvían las melodías del candombe,

digamos que, casi con exclusividad, era el vivo. Es decir, podemos fijarlo entre el *allegro* y el *presto*. El *prestissimo* no surgía con mucha frecuencia, como no lo hace en casi ninguna música incubada en matriz africana, contrariamente a lo que nos querían hacer creer los primeros viajeros y cronistas que nos hablan de la euforia, la vertiginosidad y el descontralor sobre cuya base se llevaban a efecto los candombes.

A pesar de lo dicho, en determinados momentos del ritual resulta evidente que debe de haberse empleado el aire mencionado en último término, sobre todo si admitimos que pueden haber habido ciertos matices del influjo de los hombres de ascendencia africana oriundos del Dahomey, es decir, ewes, quienes suelen acelerar sus ejecuciones instrumentales y vocales hacia el final de los rituales o ceremonias que realizan.

VI.

LA POESÍA DEL CANDOMBE

Fúndase la contextura poética de esta ceremonia afroargentina sobre la base de la llamada morfología antifonal, dialoguística o responsorial. En el léxico de la etnomusicología, esta configuración recibe el nombre de *call and response,* es decir, "llamado y contestación". Y no es caprichosa ni arbitraria la denominación. Pues en ella el líder del canto, o sea el solista, entona un fragmento que se renueva y varía de manera constante, y el coro le responde con otro inmutable, el *refrain,* estribillo o cataleta —que en poesía se llama "ritmo negro" o "rima suplementaria"— y que representa la melodía propiamente dicha.

Constituye el *call and response* un rasgo universal en toda la música cuyas raíces se extienden hasta el denso boscaje del continente de color azabache. Poco menos que inevitable en el arte sonoro de África occidental y aun en el de otras regiones de la patria de origen de los hombres de rostro de bronce —surge, asimismo, en la música de los zulúes de Sudáfrica—, esta morfología asoma su inconfundible perfil en las diversas hebras con que está tejida la espesa urdimbre del cancionero generado al socaire de la gravitación del descendiente de Cam.

Hallamos esta contextura en el *batuque,* en el *frêvo* y aun en el *samba* afrobrasileños. Aparece en los cantos de trabajo, en los *negro spirituals* y en los *blues* afroestadounidenses. Es infaltable en el *calypso* de Trinidad. En forma inevitable la acoge la *plena* de Puerto Rico. En fin, otras diversas especies de la música afroamericana se funden en el crisol de esta "horma" poética. Y en el *jazz* sobrevive en los diálogos que mantienen los instrumentos en las improvisacio-

nes colectivas típicas de la escuela de Nueva Orleáns, en los *chase choruses,* tan característicos del arte sincopado, y aun en las versiones más "ultraístas" del género.

Tan típico es este rasgo poético que los compositores populares, en cuanto desean imprimir "sello africano" a sus obras, las vuelcan dentro de este molde, aunque muchas veces lo hacen de manera abusiva y cargante. Y los poetas del Siglo de Oro español —en quienes los hijos de África de los *cabildos* afrohispanos de Sevilla, integrados por congoleños y guineos, ejercieron un influjo tan extendido y fructífero— también acudían a esta clásica y por demás representativa morfología. Simón Aguado —por solo citar un ejemplo tomado al azar—, en su *Entremés de negros,* dado a la estampa en el año 1602, con el objeto de generar "atmósfera africana" en dicha obra, inserta el siguiente "canto de bodas", donde el "ritmo negro" aparece ejemplificado con toda claridad:

A la boda de Gacipur
y Dominga de Tumbucuto,
turo habemo de bailar;
toca, negro.
Toca tú;
tu, pu tu tu, pu tu tú,
tu, pu tu tu, pu tu tú.

Y lo mismo puede decirse de los poetas contemporáneos, desde el cubano Nicolás Guillén hasta García Lorca —pasando por toda la escuela poética antillana, con su típica y atrayente "jitanjáfora" u onomatopeya—; éste, en su "Son de negros en Cuba", dedicado a nuestro distinguido colega y amigo, el antropólogo Fernando Ortiz, e inserto en su bello libro rotulado *Poeta en Nueva York,* introduce el estribillo "iré a Santiago", que se reitera una y otra vez, desde el comienzo hasta el final del poema. Por su fuerza rítmica y su poder dramático, este elemento de repetición, este *ostinato,* crea una atmósfera que llega a tornarse alucinante, como lo hace el tam-

bor en los rituales y ceremonias mágico-religiosos de los africanos y de sus descendientes.

Dilatada importancia acusa la forma poética de que hablamos. Porque, así como del generoso y opulento desarrollo rítmico de la música africana y afroamericana se engendra la polirritmia —marcha paralela o simultánea de dos o más ritmos distintos—, de la forma antifonal nace la polifonía —marcha paralela o simultánea de dos o más melodías distintas, como ocurre en la música de Johann Sebastian Bach—, que también singulariza al arte sonoro de la gente de rostro de bronce. Pues es típico que, en el diálogo a que nos referimos más arriba, el solista inicie su discurso musical antes de que el coro haya terminado su exposición. Del mismo modo, hay casos en que éste comienza su intervención con antelación al término de aquél. Producto de estas superposiciones melódicas que entonces se generan, y que pueden abarcar una sola nota, diversas notas o una frase íntegra, es la peculiar polifonía africana, llamada heterofonía cuando su desenvolvimiento no pasa de su estado embrionario. Es frecuente, asimismo, que se desarrolle lo que se denomina *ostinato*. Vale decir, una variación libre de la primera frase vertida en solo, pero en absoluto desacuerdo con ella por medio compás.

Veamos un ejemplo de la forma poética del candombe:

Solista: *¡Calunga, güé!*
Coro: *Oyé, yé yumba.*

Con respecto a la acepción de las poesías del candombe, se ha dicho y reiterado de manera por demás tediosa que sus "letras" se eslabonan sobre la base de sílabas desarticuladas, de ruidos o sonidos onomatopéyicos, de juegos tímbricos, rítmicos y sonoros huérfanos de ideación. Sobre toda la poesía folklórica de los hombres de tez oscura se ha formulado idéntico juicio. Pero, hasta hoy, nadie se ha tomado la molestia de verificar el grado de exactitud que puede alcanzar este concepto.

Pues bien, nosotros nos hemos embarcado en ese trabajo. Tras prolongadas y nada fáciles investigaciones y confrontaciones con "poesías negras" de otras latitudes, inclusive del África, así como hurgando en diversos diccionarios y lexicografías de distintas lenguas africanas, hemos tenido la fortuna de poder reconstruir el sentido de la mayor parte de los vocablos y las frases utilizados en las poesías de la ceremonia en torno de cuya pista se orienta nuestra pesquisa; frases y vocablos que, por lo demás, suelen aparecer en las canciones afroamericanas de las Indias Occidentales, del Brasil y del estado de Luisiana (Estados Unidos de América).

Por razones de espacio no nos es posible glosar aquí todas las poesías que hemos estudiado y traducido. Pero a continuación brindamos uno de los fragmentos más empleados por los vates del candombe, con su respectiva traducción castellana:

Yum bam bé.
¡Calunga, güé!

Oyé, yé,
Yum bam bé.
Hé - é - é,
he - é - é.
María y curumbamba,
María, ¡curumbé!
Hé - é - é.
Yum bam bé.

Á - lé - á - lé,
Calunga, mussanga,
mussanga, ¡é!

Ella no está lejos.
¡Calunga[1]*, güé!*[2]

¡Oyé, yé![3]
Ella no está lejos.
Hé - é - é,[4]

hé - é - é.
María está cerca del Mbamba [5]
María, ¡curumbé! [6]
Hé - é - é.
Ella no está lejos.

Á - lé - á - lé, [7]
Calunga la encontró,
la encontró, ¡é! [8]

---

[1] Tal como ya lo hemos explicado, Calunga, derivado del kinbundu *Kalunga*, designa a uno de los dioses del panteón angola-congoleño, representado por el mar.

[2] Interjección perteneciente al idioma kinbundu que denota alegría, exultación.

[3] Interjección que traduce júbilo, alborozo, regocijo. Con frecuencia aparece en cantos congoleños, especialmente en los del *vodú* haitiano, uno de los cuales se titula *Moundongue, Oh Yé Yé Yé*, que alude a los mondongos, tribu originaria de una región del Congo.

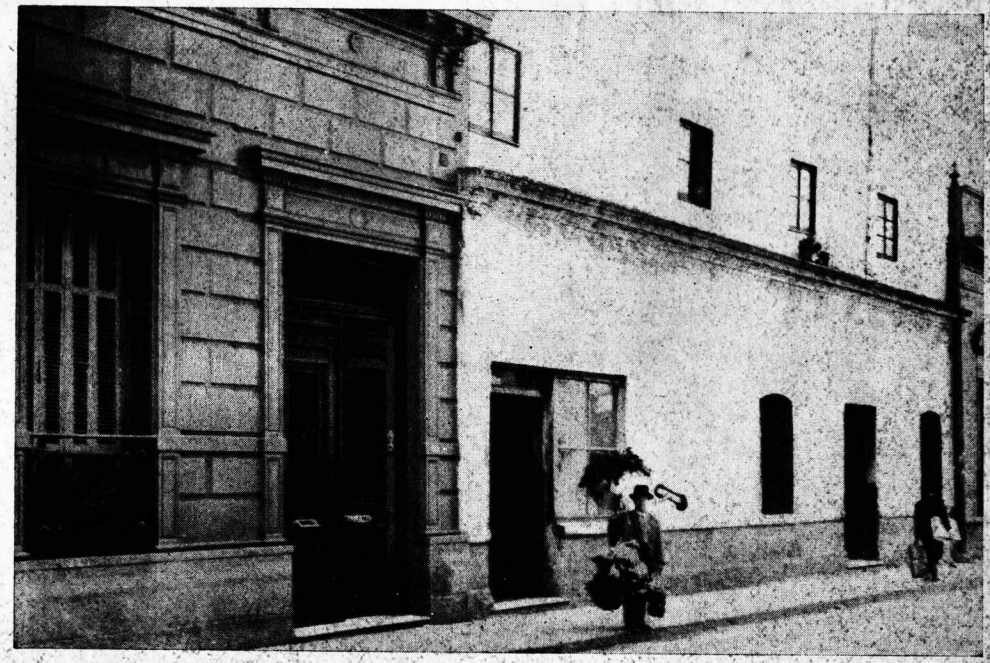
[4] Onomatopeya.

[5] Según el profesor Malcolm Guthrie, experto en idiomas africanos de la rama bantú, río que corre a través de la parte norte de la zona de habla kinbundu y desemboca en el mar, cerca de Ambriz, importante ciudad de la colonia portuguesa de Angola, en la costa occidental del África (Guinea inferior).

[6] *Curumbé* o *gurumbé* era un baile muy popular entre los afrohispanos del siglo diecisiete, cuya denominación se emplea como estribillo en diversas danzas originadas en el continente negro.

[7] Onomatopeya.

[8] Onomatopeya.



1. Casa donde funcionaba el famoso Candombe de Grigera, durante las primeras décadas del siglo pasado, situada en la calle México 1265 de nuestra capital. (Fotografía del Archivo General de la Nación.)

2. Mesa presidencial de una sociedad afroargentina. De la pared pende una de las banderas utilizadas en los desfiles callejeros, así como un tipo de pandereta abierta y dos "rabos de asno", instrumento musical sacuditivo. En torno de la mesa se advierten varios tambores. (Fotografía del Archivo General de la Nación.)

3. El típico trío, **terno** o **choir** de los **candombes** afroargentinos. De la pared cuelgan **ekones,** instrumentos metálicos, idiófonos de percusión y dos campanas sin badajo que se tañen exteriormente. Al lado del primer tambor (de izquierda a derecha) figura una campana con badajo, de largo brazo. (Fotografía del Archivo General de la Nación.)

4. Integrantes de la Sociedad de los Negros Congos, tal como aparecieron en el Carnaval del año 1891. (Fotografía del Archivo General de la Nación.)

de la Nación.)

5. **Candombe** realizado durante una reunión privada, efectuada en el año 1939, en conmemoración del día de San Juan y de los **candomberos.** (Fotografía del Archivo General de la Nación.)

6. Conjunto de negros candomberos que actuó en el Teatro Astral (1949).

7. Miembros de una **congada** —ceremonia folklórica afro-brasileña que poseía singulares concomitancias con el **candombe** afrorrioplatense—, con el doctor Renato Almeida, el autor de esta obra y otros participantes del II Congreso Brasileño de Folklore, celebrado en Curitiba, Brasil, en 1954.

8. Escena de **Los amores de la virreina**, de Enrique García Velloso, en la que se bailó el **candombe** (1949).

9. Secuencia de **Caramelos surtidos,** obra de Enrique Santos Discépolo, que glosó un colorido **candombe** "a la uruguaya" (1928).

10. **Candomberos** afrouruguayos con sus típicos membranófonos, llamados genéricamente "pinos".

Discépolo, que glosó un colorido **candombe** "a la uruguaya" (1950).

11. Uno de los personajes del **candombe**, el "gramillero" —una especie de ***witch*** doctor, ***voodoo*** doctor, brujo o curandero—, tal como todavía puede verse en los **candombes** afrouruguayos.

12. El "escobero" o "maestro de ceremonias" del **candombe**, durante una fiesta callejera efectuada en Montevideo.

13. La "abuela negra" de los **candombes** afrouruguayos, con su característica sombrilla, infaltable en casi todas las danzas de matriz o de inspiración africanas.

INSTRUMENTOS MUSICALES DEL CANDOMBE

Desde los tiempos más remotos, el tambor ha sido el instrumento preferido en el arte sonoro de los hombres de rostro de bronce, tanto en el África como en los diversos países del Nuevo Mundo, a los que arribaron a bordo de la nave esclavista. Al respecto, ninguna duda puede abrigarse. Una copiosa bibliografía se encarga de fundamentar este hecho irreversible. Por eso, a poco que los etnógrafos y antropólogos comienzan a describir la vida de los nativos africanos y sus actividades sociales y culturales, no dejan de referirse a este importante aspecto de sus expresiones artísticas. De paso, digamos que el viajero árabe Ibn Batouta —quizá el primero que mencionó esta música—, en un relato que se remonta al siglo quince, se refiere a los membranófonos del pueblo de Cam. Por otra parte, resulta evidente que los percusivos han llegado a representar el símbolo acabado del hijo de África y de sus descendientes aclimatados en el nuevo ambiente americano.

Entre los negros, los "toques" de tambor han alcanzado una tesitura de desarrollo, de complejidad y de originalidad desconocidos por otros pueblos. Por eso podemos asegurar que no se equivocó William E. F. Ward cuando, en su estudio sobre la música de la Costa de Oro (hoy República de Ghana), afirmó que, en materia de ritmos, Occidente se halla cincuenta años atrasado con respecto al continente de ébano. Porque a través de estos "toques", el hombre de pigmento oscuro puede dar libre albedrío a su tradicional y prodigioso ritmismo que le permite jugar con las células rítmicas con habilidad y destreza sorprenden-

tes, que pasman al investigador que se acerca a su caliente pulpa con el objeto de estudiarlos, y ponen de relieve una facundia extraordinaria para generar ritmos, polirritmos y contrarritmos, en los que la percusión alcanza planos en verdad prodigiosos y llega al vértice más agudo de las posibilidades humanas.

Como consecuencia directa de la trascendencia de los membranófonos en el arte sonoro del hombre de prosapia africana, tanto en la música africana como en la afrocubana, en la afrobrasileña o en la afroamericana en general, el ritmo es un componente fundamental. Entre los descendientes de Cam no hay música sin un pulso acentuado de modo másculo. Por eso, este ingrediente priva no solo en los cantos de danza, en los de labor y en otras especies musicales que, por su índole, exigen un latido bien marcado, sino en las canciones de cuna, en las religiosas y aun en los cantos fúnebres, ritmados a fuerza de percusivos. Porque quizá una de las principales peculiaridades del idioma musical africano y afroamericano, de cualesquiera de sus facetas, radica en la estrecha, en la inseparable vinculación que existe entre la melodía y el acompañamiento rítmico.

En diversos países americanos, como el Brasil, Cuba, Trinidad, Haití, la Guayana holandesa y otros, se han observado los mismos estilos de tambores del África occidental, del Congo y de Angola. En Jamaica se encuentran los del tipo achanti, de la Costa de Oro. Los de sistema de ajuste de su parche por medio de clavijas introducidas en el cuerpo del instrumento y los de cuñas, los hemos estudiado en el Brasil, y se encuentran también en Trinidad y en Haití, por influjo de las culturas congoleña y yoruba. En Cuba, y según parece asimismo en Trinidad, se perpetúan los bimembranófonos y ambipercusivos *batás*, que afectan la morfología de un reloj de arena, y cuyos parches están ligados por un complejo cordaje de tientos. Los membranófonos *aradá* o *rada*, oriundos del Dahomey (África occidental), tallados y decorados con los mismos diseños de dicha zona

africana, también perviven en Cuba, así como en Haití.

Hasta fines del siglo pasado, los percusivos de los negros hicieron oír sus profundas, enigmáticas e intrincadas voces en el ámbito de nuestra ciudad. Y la población de la Gran Aldea las escuchaba —señala un testigo presencial— "como un rumor vago y ominoso" que sembraba el terror entre los pacíficos pobladores de la tranquila metrópoli. Porque los repiques de los membranófonos de la gente de linaje africano, en todas las latitudes de América, fueron siempre oídos con recelo y sobrecogimiento, toda vez que a través de sus expresiones, los hijos del continente de color azabache se ponían de acuerdo para tramar las numerosas rebeliones y huidas en masa que signan el paso de los hijos de África por la historia social de los distintos países de nuestro continente. Sin embargo, Sarmiento, con su infalible ojo avizor, dijo que el tambor es la expresión de la vida y de la felicidad del africano.

Según es usual en la mayor parte de las fiestas, los rituales y ceremonias efectuados por la gente de tez morena de toda América, el "primer violín" del candombe era el tambor. Bajo su advocación se desenvolvía el rito afroargentino de que hablamos. El membranófono llevaba genéricamente el nombre de *bamboula* o de *candombe*. La primera de estas dicciones otorga denominación a un percusivo de origen africano conocido en las Indias Occidentales francesas y fabricado con una gruesa caña de bambú, por lo cual recibe el nombre apuntado, que, en el *patois* o germanía de esa zona geográfica, significa "ese bambú".

Entre nosotros, este miembro organográfico —que en África y en todos los conglomerados afroamericanos lleva la voz cantante— conquistó una tesitura tan significativa como para otorgar nombre a los barrios de Buenos Aires en que se agrupaban los africanos y sus descendientes: los Barrios del Tambor. Por eso un cronista de la *Revista del Plata* (1910) llegó a decir que los tambores "son nuestro teatro". Y en el Uruguay, hasta ha inspirado páginas musicales

"cultas", como la rotulada *Tamboriles*, de Cluzeau Mortet, y se han convertido en símbolo del turismo... Traído como única posesión por los africanos encadenados, finalizada la esclavitud lo volvieron a su patria de origen. Existen fotografías de afrobrasileños que, después de la emancipación (1888), emigraron a Nigeria y al Dahomey, llevando como solo equipaje los membranófonos...

Como en todos los países de nuestro continente, los hombres de rostro de bronce tuvieron entre nosotros diversas clases de tambores. Casi todos ellos eran del tipo de los percusivos de origen angola-congoleño. Los más comunes, unimembranófonos, se fabricaban con duelas y flejes de barriles y parche de cuero de oveja o de vaca, sujeto al borde superior del cuerpo del instrumento por medio de tachuelas. Eran semejantes a los *conga* de las orquestas folklóricas y populares afrocubanas. Esta especie de tambor se denomina "de candela". Obedece dicho nombre al hecho de que su lonja o parche debe someterse al calor del fuego para que adquiera la tirantez necesaria. La ceremonia de templar el pellejo del percusivo adquiría, entre los afroargentinos, una trascendencia tan subida como la que todavía posee en el Uruguay, tal como lo hemos podido comprobar personalmente en diversas oportunidades.

Con todo, algunas "naciones" afroargentinas —la benguela, entre ellas— poseían membranófonos dotados de clavijas incrustadas en su caja para sostener y dar tensión a la membrana. Estos tambores son típicos del Congo. Por otra parte, en los famosos cuadros de Martín L. Boneo aparecen percusivos del tipo en que el parche se ajusta con tientos, y la debida tensión del cuero se logra mediante cuñas introducidas entre el cuerpo del instrumento y dichos tientos.

Colocados en el suelo en ángulo de ochenta grados, percutíanse con ambas manos. Por el contrario, actualmente en el Uruguay se tañen con una mano y una baqueta, de manera simultánea o alternada. A pesar de ello, es evidente que durante los primeros tiempos de la estancia de los hombres de ascendencia

africana en la nación de la otra margen del Plata, deben de haberse tañido exclusivamente "a mano limpia". Permite esta forma de percusión mayor habilidad y destreza en la producción de ritmos, contrarritmos y polirritmos, así como en la colocación de los variados acentos que caracterizan a este instrumento, de tan plurales voces cuando su ejecución está al cuidado de tamboreros diestros.

Durante las marchas candomberas, el ejecutante lo colocaba al costado izquierdo de su cuerpo, merced a una correa que descansaba sobre su hombro derecho. Vale decir, en la forma en que lo tañen aún los afrocubanos, los afrobrasileños y los afroantillanos.

Existieron asimismo en la Argentina los tambores fabricados con troncos de árbol ahuecados, dotados de dos parches, es decir, bimembranófonos. Un hombre lo cargaba sobre la espalda, mientras otro u otros lo tañían con dos palillos o baquetas cada uno. Pronto se extravió este tipo de membranófono en los vericuetos de la transculturación y por causa de la mayor facilidad que para su ejecución presentaba la combinación de varios instrumentos del primero de los tipos descriptos.

También tenemos noticias de la presencia en Buenos Aires de tambores de calabaza, bimembranófonos y acaso ambipercusivos, a la manera de los *batá* afrocubanos, consagrados a la liturgia de los hombres de ébano de Cuba, o *santería*, y que en África occidental, de donde son originarios, solo se baten para Shangó, dios del trueno y de las tempestades en la mitología de los yorubas de Nigeria, donde es, además, el dueño de estos miembros organográficos.

Víctor Gálvez (Vicente G. Quesada) nos habla de aquellos tambores, que "eran de forma original, especie de grandes calabazas que colocaban (los negros) entre las piernas, y, sentados, con unos palos cortos con un globo al extremo, pegaban sobre el pellejo tirante colocado en los dos extremos de la gran calabaza; los golpes eran acompasados y servían de acompañamiento de los coros que todos entonaban

en sus distintos dialectos, cantares verdaderamente bárbaros...".

En ese sentido, recordemos que los negros de Bahía (Brasil) poseían un tambor utilizado para llamar a rebelión, denominado *batá-côtô,* que también se construía con una calabaza. Después de la revuelta de los afrobrasileños de la tribu egbá, ocurrida en 1835, fueron prohibidos. Asimismo en Haití existen membranófonos utilizados en las ceremonias del *vodú,* construidos con el mismo elemento de aquellos a los que nos estamos refiriendo.

Por su parte, Vicente Rossi, en su obra *Cosas de negros,* se refiere a otro tipo de tambor. Era, simplemente —según nos informa—, el mortero, fabricado con un tronco de árbol ahuecado, dentro de la mejor tradición africana, al cual se le tapaba la boca con un cuero. Lo que no nos explica el autor de *Folletos lenguaraces* es si al mortero se le practicaba alguna escisión, necesaria para dar salida al sonido. Porque, de otro modo, éste quedaría ahogado. Por ello, ponemos un poco en tela de juicio el aporte que para la organografía afroargentina significa el dato de este autor, cuya obra adolece de tantas inexactitudes.

En cuanto al número y dimensiones de estos tambores, digamos que se los utilizaba como mínimo en dúo. Sus miembros afectaban distintos tamaños y, por consiguiente, sus voces podían alcanzar diversos registros. Empero, por lo general empleábase el típico trío denominado *terno* o *choir* en el léxico de la etnomusicología.

El tambor grande o *macú* —llamado *ka* en las Indias Occidentales francesas y en el Estado norteamericano de Luisiana, pues se fabricaba con un *quarter barrel* o *quart* (cuarto de barril), vocablo este último que, en el *patois* o germanía afroamericano, se trocaba en *ka*— poseía en sus manos la voz grave. Por lo tanto, era el encargado de llevar el pulso básico, o sea el eje rítmico, en torno del cual giraban las ruedas de los polirritmos y contrarritmos característicos de la música generada al amparo o por la inspiración del hijo de África.

De acuerdo con su prosodia, el vocablo *macú* parecería un africanismo. Sin embargo, en numerosos libros de antropología (los de Erland Nordenskiöld, Alfred Métraux, Alexander von Humboldt, George Peter Murdock, etcétera) hallamos esta voz referida a tribus indígenas sudamericanas. Veamos, por ejemplo, lo que asevera Murdock:

"Este grupo incluye numerosas bandas de indios nómadas, quienes hablan lenguas de un grupo lingüístico aislado y son colectivamente denominados *Macú*. Subsisten por la caza y la pesca y la recolección... Aunque algunos grupos practican un poco de agricultura, ello es probablemente el resultado de contactos con tribus más avanzadas..."

El tambor agudo, o los tambores agudos, tenían asignadas las variaciones rítmicas, melódicas y tímbricas que corresponden siempre a los membranófonos de esta índole en el cuadro de la música originaria del África. En torno del sólido e impertérrito eje trazado por el *macú*, aquellos percusivos diseñaban variados ritmos y dejaban caer los acentos, como al desgaire, en los instantes más inesperados, produciendo las sincopaciones características de la música engendrada en el ámbito de la cultura africana. Porque, en ella, el trío de tambores no constituye una entidad rítmica solamente. En realidad, es una verdadera orquesta, en la que la cuerda y los instrumentos aerófonos ceden sus sitios a los membranófonos, que cumplen una tarea rítmica, a la vez que melódica y tímbrica. De ahí la singular trascendencia de los parches en este género musical.

No es necesario decir que la orquesta afroargentina no estaba integrada por instrumentos del orden de los membranófonos solamente. La formaba, también, la *mazacalla, masacaya* o maraca metálica, idiófono de sacudimiento o sacuditivo. Estriba este miembro organográfico en dos conos de hojalata o de metal, unidos por sus bases. Hállase dotado de un mango de madera, por medio del cual se lo agita. En su interior se depositan semillas o piedrecillas que, al ser agitadas, producen un sonido raspante. Contrariamente a

las *maracas*, que se utilizan por pares, la *mazacalla* se empleaba en forma individual. Esgrimida con la mano derecha, durante las marchas y contramarchas *candomberas*, con frecuencia se golpeaba contra el muslo de ese lado.

En el Brasil, esta especie instrumental, empleada en las *congadas* y en otras fiestas folklóricas de los afrobrasileños, se denomina *chocalho*, *guaiá* o *caiá*. Con el nombre de *mazacalla*, además, en dicho país se designan las cestitas llenas de semillas que los bailarines que intervienen en la ceremonia denominada *mozambique* se atan a los tobillos con el objeto de acrecentar y otorgar variedad al sonido de los instrumentos acompañantes.

En otro tipo de *mazacalla* utilizado por los afroargentinos, el mango surge de la unión de los conos, de modo que éstos se colocan en forma horizontal, perpendicularmente a aquél. En Cuba, este tipo de *mazacalla* se llama *acheré* y lo usan los araráes en los rituales dedicados al *orishá* Ebioso.

El *mate* o *porongo* era otro idiófono afroargentino. Consistía en una especie de *maraca*, aunque de tamaño mayor y de percusión exterior. Vale decir que, en lugar de contener piedrecillas o semillas en su interior, como el instrumento difundido por las orquestas antillanas, estaba provisto de cuentas ensartadas por medio de una fina malla de hilos. Al ser sacudidas dichas cuentas, o al hacer girar la malla en torno de la calabaza, su roce o su percusión contra la parte exterior del instrumento producía una sonoridad seca. Por consiguiente, la *mazacalla* no era sino la conocida *calabaza*, *piano-de-cuia*, *cabaça*, *aguê* o *amelê* afrobrasileño, o *atcheré* africano y afrocubano.

Este miembro organográfico ha sido registrado tanto entre las culturas gegé-nagó, del Dahomey y de Nigeria, como en el seno de las bantúes, del Congo y de Angola. Al Río de la Plata llegó, sin duda alguna, por la vía del elemento africano de esta última procedencia.

Con el nombre de *mate*, los afroargentinos y los afrouruguayos utilizaron otro instrumento cuya única

vinculación con el que acabamos de describir estribaba en el material que lo componía. El autor alcanzó a escucharlo en conjuntos que actuaron durante la década de 1920. Para su construcción, se cortaba en dos mitades un simple mate común, de los llamados "galleta", como el que se emplea para beber la típica infusión. Se colocaban las dos partes de manera que sus superficies convexas se tocaran. Al ser soplado el instrumento, la vibración de una de las mitades de la calabaza se comunicaba a la otra, produciendo un sonido semejante al de un ronquido. El principio organográfico sobre cuya base se sustentaba esta especie instrumental es similar al del *jug* o *pote* afronorteamericano y a la *botijuela* afrocubana.

Al hablar de los afroargentinos, en su magnífico estudio sobre la etnografía americana, incluido en su obra titulada *Conflicto y armonías de las razas en América,* Domingo Faustino Sarmiento escribe: "Un día se pasearon por las calles de Buenos Aires, ebrios de entusiasmo, precedidos por sus *candombes* y *marimbas,* aquellos africanos reunidos en clubs patrióticos, tras banderas rojas, como hoy las sociedades francesas, españolas e italianas, banda de música al frente". Por su parte, Isidoro De María, el cronista uruguayo, dice que el candombe, allá por el año 1820, se acompañaba con "la *marimba* en el *mate* o *porongo*".

Es decir, tenemos el testimonio de que los afrorrioplatenses utilizaban la *marimba* y sabemos que el tipo de instrumento empleado estaba dotado de resonadores de calabaza. Llamado asimismo *balafón, ballafoe, kalange, timbila,* "piano africano", etcétera, desde el siglo quince existen referencias acerca de este instrumento —del cual derivó el xilófono—, observado en la Costa de Guinea, en el Congo, en la Costa de Oro, en África central, en África ecuatorial y en las Antillas, aunque muchas veces el miembro organográfico que se describe no es la *marimba,* sino la *marímbula* o "piano de pulgares", que la compañía de Keita Fodeba hizo conocer en Buenos Aires y que es tan característica de la música afrocubana,

sobre todo de los famosos "sextetos", como el denominado Kubanacán, que nos visitó hace más de tres décadas. La *marímbula* consiste en una plancha de madera, en cuyo centro se colocan lengüetas de acero o de trozos de caña bambú que se pulsan con los dedos pulgares para obtener la sonoridad.

Se construye la *marimba* con una serie de varillas de madera, debajo de cada una de las cuales se coloca una calabaza a manera de caja de resonancia. En su forma primitiva carecía de resonadores. En dichas calabazas se practican sendos orificios, que se cubren con una membrana proveniente de la cubierta protectora de los huevos de araña, o con el material que reviste los nidos de arácnidos. En la actualidad, desde luego que "estilizada", se fabrica con varillas de palo de rosa y resonadores tubulares de metal. Su tañido se efectúa merced a dos o cuatro palillos, macillos o baquetas. A veces, para reforzar la sonoridad, los ejecutantes se atan cascabeles en las muñecas.

El instrumento suele emplearse en conjuntos que llegan, a veces, a varias decenas. La expedición Strauss al África occidental registró en discos grupos de cinco *marimbas*. Asimismo es común que un solo miembro sea tañido en forma simultánea por varios músicos. La compañía de *ballet* africano de Keita Fodeba nos brindó la oportunidad de oír y estudiar de cerca varios tipos de esta especie organográfica.

Al instrumental de los africanos traídos al Río de la Plata pertenece asimismo la *huesera*. Fabricábase con canillas de animales lanares que se ataban con cueros, en forma de escalera. Sobre ellas se restregaba un palo para obtener la sonoridad. Es un tipo organográfico característicamente africano que aparece descripto por diversos viajeros del continente de Cam. Sus principios técnicos son asimismo propios de la tierra de origen de los hombres de rostro de bronce. En efecto, el misionero y explorador escocés, David Livingstone, nos habla de una especie instrumental llamada *cassuto* —mencionada también por el P. Girolamo Merolla da Sorrento, en su obra del año 1692 sobre un viaje efectuado al Congo—, que estriba en

"un trozo de árbol hueco, de cerca de una yarda de largo, sobre el cual se coloca una tabla cortada como una escalera. Al hacer deslizar sobre ella un palo se logra un sonido que resuena en la cavidad del tronco, y que bien puede pasar por la voz de un tenor". Agreguemos que este mismo instrumento recibe, entre los nativos de Angola, el nombre de *dicanza*.

Necesario es mencionar la *tacuara*. Consistía en una caña de unos sesenta centímetros de largo y de grueso diámetro. Apoyada horizontalmente sobre dos horquetas, se tañía golpeando dicha caña con una baqueta. Netamente africana por sus principios organográficos, esta especie aparece en distintas latitudes del continente de procedencia de sus creadores.

De suma importancia era también la *quijada* o *jawbone*. Como tantos otros integrantes de la organografía de ambas márgenes del ancho río, su presencia ha sido advertida en distintos meridianos de América. Integra en Cuba las típicas orquestas afrocubanas. En el Perú es de uso frecuente. En Santo Domingo, el inglés William Walton fue testigo de una fiesta afrodominicana en la que sus participantes utilizaban dicha especie instrumental. Y en las ceremonias afroestadounidenses de la plaza Congo, de Nueva Orleáns, figuraba de manera prominente. Es la quijada de un asno, caballo o buey, con todos sus dientes. Para su ejecución, se restrega sobre éstos un hueso, asta o palo. También es común que se sostenga la quijada con la mano izquierda, mientras con la palma de la derecha se la percute de manera que ambas mandíbulas se entrechoquen para obtener las sonoridades requeridas.

Todos los viajeros y antropólogos han documentado la existencia, entre diversos pueblos, de campanas de distintas clases y variados tamaños, simples y dobles, con badajo o sin él. En el África, este idiófono ha conquistado un amplio radio de dispersión. La organografía afroamericana ha heredado las campanas como miembros conspicuos. En el *jazz*, por este influjo, se utilizan los *cow bells* o cencerros sin badajo.

Los hombres de prosapia africana llegados a nuestras playas se valieron de distintos tipos de campanas. Unas eran dobles, unidas por un pie, del que se las tomaba para su ejecución; otras, simples. Pero casi todas de percusión exterior.

En la Argentina tuvo vivencia folklórica un instrumento que, en el léxico de la etnomusicología, recibe la denominación de *blue-blowing*. Consiste, simplemente, en un peine envuelto en papel de seda, que se tañe a manera de armónica. Su origen debe de ser universal. ¿Quién no lo ha tocado cuando niño? Ventura R. Lynch, en su obra del año 1883 sobre el cancionero bonaerense, titulada *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República*, afirma que el acompañamiento de la milonga se efectuaba "con un papel con peine".

Un idiófono de entrechoque que alcanzó singular predicamento era el denominado *palitos*. Consiste en dos trozos cilíndricos de madera, generalmente de palo de rosa, que, al ser entrechocados, producen una sonoridad metálica. En el ejemplar que poseemos en nuestra colección, uno de los dos miembros de este instrumento, la "hembra", tiene alrededor de veinte centímetros de largo, y el "macho", cerca de veintiuno. Para su ejecución, se coloca la "hembra" acostada sobre la mano izquierda, mientras se la tañe con el otro miembro tomado de un extremo con la derecha. Según el sitio en que se efectúe la percusión y la intensidad que se administre al golpe es la sonoridad que se obtiene de este simple instrumento.

Según parece, en la Argentina y en el Uruguay se habrían utilizado, aunque la documentación es magra en este aspecto, solo dos especies del orden de los cordófonos. Uno de ellos era el arco musical desprovisto de resonadores de calabaza. Estriba en una rama de árbol torcida hasta formar la mitad de un óvalo. A sus extremos se ata una cuerda o un alambre, que el instrumentista coloca entre ambas mandíbulas. Al pulsar dicho alambre o cuerda con los dedos, o con una varilla, vibran los sonidos y se comunican a la boca y al cráneo, que ofician de caja de resonancia.

Es un tipo organográfico que se remonta muy lejos en el tiempo y en el espacio, y ha sido observado en el ámbito de diversas culturas y distintas latitudes. Algunos antropólogos, sin duda equivocados, afirmaron que éste fue el primer instrumento musical creado por el hombre.

El otro cordófono de que hablamos era la cítara africana. Según la escueta descripción que de ella nos brinda Ramón Montero, en su obra rotulada *Del terruño* (Montevideo, 1918), era una "especie de arco de flechas con tres cuerdas".

En África, la cítara se construye con un trozo de árbol ahuecado, de cerca de tres pies de largo. Posee varias cuerdas. Por lo general, éstas se rozan con los costados de los dedos, en lugar de ser punteadas como se procede en la música de Occidente.

Lo mismo que en otros países, inclusive los Estados Unidos —los *minstrel shows* y los cantantes de *Gospel songs* o cantos evangélicos la utilizan—, la pandereta era otro de los instrumentos preferidos por los descendientes de Cam radicados en la Argentina. En este sentido, recordemos que una mulata del barrio de Montserrat, Trinidad Tavares —posiblemente de origen brasileño—, llegó a hacerse famosa por su tañido de este instrumento que, desde los tiempos bíblicos, integra el acompañamiento de las danzas orientales. Llamada "la loca de la pandereta" por su locuacidad y mal carácter, era una de las "reinas" de los candombes, en los que no solo sacudía y golpeaba su instrumento, sino que también cantaba y danzaba.

VIII.

RENACIMIENTO AFROARGENTINO

Con antelación a la época en que el candombe diera a luz su postrer aliento y como indudable repercusión del incuestionable interés que por la música, los bailes y los miembros organográficos de los hombres de rostro de bronce se suscitó entre el público de los Estados Unidos y luego del Viejo Mundo, al promediar el siglo pasado Buenos Aires conoció una época en que el arte sonoro, las danzas y los instrumentos musicales afroargentinos despertaron inusitada y singular atracción a través de diversos canales. Fue, realmente, un "renacimiento afroargentino", semejante al "período afronorteamericano" que vivió la patria de Lincoln durante los años de la primera posguerra.

Imprescindible resulta señalar, en este sentido, que el bailarín afroestadounidense, Joseph William Davis, fue un auténtico precursor que echó las bases del interés por "lo negro" y actuó como verdadera punta de lanza del movimiento de que hablamos. En efecto, durante el lapso comprendido entre los años 1827 y 1848, desde la academia de danzas por él creada, desarrolló una amplia y proficua labor. Asimismo trabajó en distintas salas de espectáculos.

Existe la posibilidad de que este artista —que fue uno de los primeros, si no el primero, de los que cultivaron el arte coreográfico de raíz afroestadounidense en nuestro medio— haya divulgado el famoso *cake walk* o "danza del pastel".

Distintas compañías españolas de zarzuelas, en el decurso de los años 1856 a 1865, llevaron a escena danzas negras y entonaron "tangos americanos", que no eran otra cosa que habaneras. En su desarrollo,

los actores se tiznaban el rosto de negro para imitar a los hijos de África y de manera similar a lo que lo hacían los actores de los *minstrel shows* o espectáculos de menestrales afronorteamericanos.

Digamos, de paso, que España conoció, desde hora muy temprana, a partir del año 1525, un extraordinario auge de artistas que actuaban en las calles y en los teatros con el rostro pintado de negro y ataviados a la manera de los descendientes de África, a quienes trataban de imitar en sus cantos, en sus bailes, en su idioma y en sus actitudes y "maneras".

De imprescindible mención es también el nombre de un artista llamado D'Hote. En una de sus actuaciones teatrales no solo entonó un fragmento musical en que se aludía a los hombres de casta africana, sino que el propio artista apareció ataviado con una indumentaria similar a la que utilizaban los afronorteamericanos para realizar los quehaceres en las plantaciones del sur.

Durante el año 1856, se efectuó en el teatro Argentino una función a beneficio de Francisco Fragoso, primer característico de una compañía española de zarzuela, dirigida por Francisco Torres. Con tal motivo se representó una adaptación teatral de la famosa novela antiesclavista norteamericana de Harriet Beecher-Stowe, *La cabaña del tío Tom*. La trama musical que sustentaba el andamiaje trágico de los acontecimientos allí narrados se eslabonó a lo largo de los ya famosos "tangos americanos" —entonces en pleno auge—, entonados por un artista cuyo único nombre con que se lo conocía era el de Gómez.

Por su parte, Miguel Rojas, compositor oriundo de San Nicolás de los Arroyos, integró en Buenos Aires, durante el año 1865, la asociación musical denominada "Los Negros". En ella formaba la flor y nata de la "alta sociedad" porteña y figuraban nombres que luego cobrarían prominencia en los círculos universitarios e intelectuales. Actuaba esta sociedad durante las fiestas de carnestolendas. Organizada en comparsa, sus miembros se presentaban con la cara

pintada de negro e imitaban el lenguaje afroide de los afroargentinos.

Tomados de la realidad social, los personajes de "Los Negros" eran el "negro candombero", el "negro de los pasteles", el "negro viejo", el "negro trompudo", el "negrillo bozal", etcétera. Al cuidado de Rafael Barreda —periodista y escritor español radicado en Buenos Aires— se hallaban las poesías de los cantos que entonaba la sociedad mencionada. Además, esta asociación ofrecía conciertos en su residencia de la calle Buen Orden, así como en el teatro de la Victoria.

He aquí una de las canciones que entonaban "Los Negros":

La comparsa de "Los Negros",
la más constante y leal,
a las amitas saluda
en el nuevo carnaval.
Y a las niñas, como esclavos,
se ofrece para servir,
esclavos de cuerpo y alma
y fieles hasta morir.

En el Uruguay, las comparsas de "falsos negros" lanzaron su primer vagido entre los años 1868 y 1869. Eran las de "Los Negros Esclavos" y "Los Negros". Por los mismos años también actuaban otras, tales como la de "Los Negros Lubolos". Aclaremos que el término *lubolo* proviene del nombre de una tribu del Congo, la de los *lucolos*, que ocupaba tierras surcadas por las aguas del caudaloso río de esa denominación.

Durante un prolongado lapso se mantuvo encendido el fuego de los "negros de hollín", "negros de betún" o "negros de corcho quemado". Marcos F. Arredondo, en su obra rotulada *Croquis bonaerenses* (Buenos Aires, 1896), se refiere a una de las famosas comparsas integradas por "blancos" con el rostro embetunado. Veamos lo que al respecto nos dice:

"Bajo el redoble estrepitoso de los *candombes*, el repiqueteo chillón de las *mazacallas*, los golpes pene-

trantes del *chinochino*, avanzaban los "Negros Retintos", una sociedad respetable que desfila como las demás, por entre un cordón de público compacto y abigarrado que la aplaude invariablemente, estimulando las *gracias* del *tata viejo*, un blanco pintado de negro, que se destaca en el centro y dirige el compás de la música del candombe...".

Llegado el año 1867, el artista panameño Germán Mackay, después de haber interpretado con singular éxito la comedia de Bretóan de los Herreros, titulada *El cuarto de hora*, en el teatro de la Victoria, con el objeto de introducir nuevos sesgos en su actuación, se presentó pintado de negro para imitar al afroargentino vendedor de escobas, popular figura del Buenos Aires colonial, perpetuada por César Hipólito Bacle, en uno de sus *Cuadernos*. Para esa oportunidad dio a luz una "pieza de efecto", cuyos ecos populares habían de perdurar y le asegurarían una larga proyección en el tiempo. Hablamos de la página titulada *El negro Schicoba*, escrita sobre la base de un tema musical creado por el pianista José María Palazuelos. Su poesía rezaba:

Yo soy un neglito, niñas,
que ando siemple pol acá,
vendo plumelos, schicobas,
y naide quiele complá.
Selá polque soy tan neglo
que pasa de rigulá
y tolas las niñas juyen
que palecen asustás...

Al año siguiente del mencionado más arriba, la Gran Aldea asiste a la presentación de otro artista extranjero que, entusiasmado con los ritmos afroamericanos, apoyó el pedal sobre la música y la danza "etiópicas", como entonces se decía. Era Albert Philips. Como todos sus colegas "blancos", este bailarín y cantante se contorsionaba e imitaba las inflexiones y los timbres *dirties* de los cancionistas afroamericanos. Entonaba páginas de Stephen Collins Foster —a la sazón juzgadas, desde luego que erróneamente,

como la quintaesencia de la "música negra"...— y se acompañaba en el *banjo*. Presentó un espectáculo que hoy llamarían *show* en algunos sectores de nuestro país, denominado *Ethiopian Carnival*. Además, estrenó su obra titulada *The River Plate Railway Rambler*. El éxito no se hizo aguardar y sobrevivió con prolongados ecos.

Pero uno de los acontecimientos de mayor predicamento, entre los relacionados con la difusión de la música afroargentina —aunque más no fuera que tamizada a través de los filtros de intérpretes "blancos"—, fue la presentación, en julio de 1869, de los famosos Christy Minstrels o "Bufos Negros", como se los denominó en nuestro medio. El debut efectuóse en el Coliseum de nuestra capital y contó con la asistencia del presidente de la República, el gran Domingo Faustino Sarmiento.

Hallábanse integrados los Christy Minstrels por un puñado de artistas estadounidenses que entonces gozaban de singular éxito en su patria. Entre los que vinieron a nuestro país figuraron James Diamond, George Jackson y Carl Steele. A ellos se unió el ya mencionado Albert Philips. El timón rector estaba en manos de Washington Norton. Después del éxito logrado en Buenos Aires pasaron a Montevideo. En 1871 regresaron a nuestras playas y en noviembre del mismo año pusieron proa hacia Valparaíso.

A lo largo de la primera década de nuestro siglo se extendió como un eco la boga de "lo negro" en Buenos Aires. Corría el año 1909 cuando, en el teatro Casino de nuestra capital, actuaba el famoso enano cómico y excéntrico llamado Little Peter. Fue este artista uno de los primeros danzarines que cultivaron en nuestro medio el *cake walk*, la danza afronorteamericana de gran difusión durante los últimos años de la pasada centuria y los primeros de nuestro siglo. La revista *Caras y Caretas*, en su número del 3 de abril del citado año, nos habla de este pintoresco artista. Asimismo publica dos fotografías, en una de las cuales ensaya los pasos de la mencionada danza afroestadounidense.

A todos los artistas citados, "populares" todos ellos —y a muchos otros que sería largo mencionar—, habría que añadir las visitas de grandes intérpretes de la música "culta", quienes también atrajeron el interés de sus auditorios hacia la trascendencia del mensaje musical de los hombres de rostro de bronce. Pues muchos de ellos eran de prosapia africana, o incluían páginas musicales afroamericanas en sus conciertos o recitales.

Desgranaba el año 1867 sus últimos meses cuando arribó a nuestras playas un artista de relieve internacional. Destacó su perfil en los más importantes escenarios de Europa y de los Estados Unidos, como pianista, como director de orquesta y como compositor. Se llamaba Louis Moreau Gottschalk. Era norteamericano. Y en sus composiciones a menudo glosaba temas afroamericanos de Cuba, de Puerto Rico, del Brasil y de la Luisiana. Su obra titulada *Banjo* todavía figura en el repertorio de pianistas y de orquestas de todos los meridianos. Es clásica.

Doce años más tarde llegó a nuestra capital otra silueta de singulares relieves en los escenarios del arte "erudito" del Viejo Mundo y de América. José White era su nombre. Violinista eximio y compositor de nota, Rossini lo pondera sin ambages en una carta que el que esto escribe reproduce en su libro titulado *Rostros de bronce* (Fabril Editora, Buenos Aires, 1965), en el que traza, además, un retrato crítico-biográfico del artista.

A Buenos Aires —amplio teatro de sus geniales actividades estéticas— llegó en el año 1889 otro virtuoso de la música. No mencionarlo constituiría una omisión de bulto. ¿Su nombre? Claudio José Domingo Brindis de Salas. Cubano era de nacimiento. Y negro. Pero era un ciudadano del mundo. Pues había paseado su arte excelso por los cuatro rumbos del orbe. A este singular violinista, llamado "el Paganini del Caribe", "el rey de las octavas" o "el Paganini negro", consagramos asimismo un capítulo en nuestra ya citada obra.

Esta vasta pléyade de artistas, populares unos, "cultos" los otros, llamaron la atención del público argentino sobre las posibilidades y los valores del arte sonoro de los hijos del continente de ébano y de los candombes. Y prepararon el terreno para que los candombes y los hijos del continente de ébano irrumpieran en los escenarios, en las pantallas cinematográficas y en la música argentinos. De ello nos ocupamos en el próximo capítulo.

IX.

REVIVISCENCIA DEL CANDOMBE

Apodado "Garrote", Vicente Greco —que entonces militaba en las avanzadas de las fuerzas tanguísticas—, después de realizar en la Boca una serie de actuaciones que se vieron coronadas por un éxito tan estruendoso como inusitado, irrumpió en sitios de diversión nocturna del centro de nuestra capital. Corría el año 1911. Fue entonces cuando estrenó el tango titulado *Rodríguez Peña*. Lo hizo en un lugar de esparcimiento que llevaba, precisamente, el nombre de la "clásica" página mencionada. La gente deliraba ante la música que ejecutaba su orquesta. En andas lo condujo por la calle Corrientes. Detúvose el tránsito. Y la policía intervino para restablecer el orden.

Pero mucho antes del "acontecimiento" narrado, aquella especie popular urbana, y su hermana mayor, la milonga, enfrentaron las candilejas en obras del más diverso carácter y de la naturaleza más heterogénea. Ante el hombre de rostro de bronce —perenne "ofendido y humillado", drástica e injustamente relegado en todas las épocas y en todos los meridianos, por causa del misonegrismo que, en mayor o menor grado, anida en los más variados horizontes geográficos— se abrió un nuevo abanico de posibilidades de actuación como personaje de esas producciones, aunque más no fuese que en papeles de índole secundaria e intrascendente, a los que parece eternamente condenado.

Nemesio Trejo, Alberto Novión, Ezequiel Soria, Carlos Mauricio Pacheco y otros autores de nuestro país, en busca de nuevos cauces de expresión, calaron en la cantera afroargentina e incorporaron a sus obras a payadores, cantantes y guitarreros de linaje

africano. Como figuras transitorias, episódicas, fugaces, trashumantes, aparecieron los descendientes de África en sainetes y zarzuelas. Pocas veces se adelantaban al primer plano del proscenio. Y casi sin excepción —como en el teatro universal que proyectó la silueta del hijo de Cam, durante los siglos pasados y hasta, por lo menos, la segunda década de nuestra centuria— adoptaban estos personajes una postura y un tono humorísticos.

Por ejemplo, en el drama criollo titulado *Julián Jiménez,* cuyo estreno tuvo efecto en el año 1891, aparece una escena de baile a cargo de dos hombres de prosapia africana. Danzan un tango. Pero no es un tango como el que hoy conocemos. Es un tango de pareja suelta. Se bailaba en esta forma, no por influjo del llamado "tango andaluz", como por ahí se ha dicho, sino por gravitación de la danza africana, en la que la coreografía de pareja enlazada no existe. La música llevaba la firma de Manuel Aróstegui. Vale la pena reproducir la poesía de este pintoresco tango, escrita en una germanía que nos recuerda a la empleada, en inglés, por ciertos compositores de supuestas "canciones negras" norteamericanas o cantos de los *minstrel shows* cuando estos espectáculos cayeron en manos de los "blancos":

Una negla
y un neglito
se pusielon
a bailá
e tanguito
má bonito
que se puele
imaginá...

Seis años más tarde, Ezequiel Soria estrenó un sainete o zarzuela rotulado *Justicia criolla.* Su desarrollo tenía lugar en una casa de inquilinato. Allí también asomó la silueta de un hombre de pigmento oscuro. Llamábase Benito —nombre muy común entre los descendientes de África en nuestro país— y trabajaba como ordenanza en el Congreso.

Transcurrido apenas un año del surgimiento de aquella producción, José J. Podestá llevó a la escena "la primera revista que, nacida en el circo, conquistó después muchísimos teatros", según las propias palabras del autor. Titulábase *Ensalada criolla.* Se extendía a lo largo de un prólogo, un acto y cuatro cuadros. Llevaba la firma del uruguayo Enrique De María, quien, aunque nacido en la vecina orilla, como tantos otros autores nacionales, estaba plenamente consubstanciado con el ambiente porteño. En ella campean "tres tipos del bajo": un rubio, un pardo y un negro. Este último se llamaba Pantaleón. Y la música, de quebrado ritmo afroargentino, estaba suscripta por Eduardo García Lalanne, autor de la primera milonga que se danzó en un escenario de nuestro país, en ocasión de subir a escena una revista producida en el teatro Goldoni, de La Plata, y de tangos como *Soy el Rubio Pichinango, No me vengas con paradas* y *Zueco que me voy de baile.*

Carlos Mauricio Pacheco también tentó fortuna en la ruleta de los personajes afroargentinos con el objeto de inyectar "color local" a la escena nacional, a la sazón saturada hasta el hartazgo de las producciones del repertorio lírico italiano, las zarzuelas españolas y las operetas francesas. Fue así como, en la pieza que llevaba por título *Música criolla* —escrita en colaboración con Pedro E. Pico y con música de Francisco Payá—, introdujo figuras de hombres de ébano que cantaban en "conventillos", "boliches" y patios. La obra se dividía en un acto y tres cuadros.

Estamos ahora en 1906. Pacheco amasó otras producciones con la levadura del "negrismo". Fruto cuajado de esta cosecha fue el sainete —aunque su propio creador juzgó arbitraria esta clasificación— titulado *Los disfrazados,* puesto en órbita con música del compositor español Antonio Reynoso. En esta pieza —en la que Florencio Parravicini recibió el espaldarazo de artista mayor de edad— aparecen tres compadritos. Uno de ellos —no podía ser de otra manera—, un mulato, hombre crepúsculo entre anochece y no anochece, como dice Quevedo.

No ya como expresión de la cultura *folk* —porque cuando se rompe un eslabón de la cadena de la tradición folklórica, nadie ni nada puede soldarlo, y sus expresiones fenecen inexorablemente como una flor sumergida en agua caliente—, sino en calidad de manifestación artística, o con carácter "popular", en distintas etapas de nuestro desarrollo musical, teatral o coreográfico, asomó el candombe, con diversos matices de éxito y amparado por los más variados y heterogéneos ropajes estéticos, en los escenarios porteños, en las pantallas cinematográficas, en el disco fonoeléctrico y en el arte sonoro en general.

Con incuestionable fortuna, en el decurso de la década de 1940, pongamos por caso, Joaquín Pérez Fernández dio en el blanco del tema negro. Produjo en el teatro Avenida un espectáculo coreográfico que penetró como agua viva en el terreno de la danza afroargentina que ocupa nuestra atención. Era un *Candombe de San Baltasar* muy ajustado a la tradición folklórica y realizado con la subida jerarquía estética que el bailarín y coreógrafo es capaz de otorgar a toda su producción.

En una adaptación de *Amalia,* de José Mármol, titulada *El romance de Amalia,* Arsenio Mármol pulsó el acorde de un candombe de neto corte tradicional. Pertenecía su música al guitarrista afroargentino Enrique Maciel, autor de un amplio puñado de tangos y de *La pulpera de Santa Lucía,* con letra de Héctor Pedro Blomberg. Tuvo lugar en el teatro Príncipe, durante el mes de abril de 1943. Dicho espectáculo puso en la órbita del éxito popular los candombes rotulados *La flor federal* y *Candombe del barrio viejo,* cuya música llevaba la firma del ya mencionado Maciel y letra del propio Arsenio Mármol.

Un nuevo eslabón a la cadena del candombe teatralizado se agregó en 1949. Esta fecha señala la presentación de la obra de Enrique García Velloso titulada *Los amores de la virreina.* La acción de su segundo acto se inicia con un candombe en la pulpería de la Pajolera. Mercedes Quintana ejerció la dirección coreográfica de esta producción.

Caramelos surtidos, la conocida pieza de Enrique

Santos Discépolo, marcó un nuevo hito en el avance del candombe fuera de la órbita folklórica. Subió a escena en el teatro Presidente Alvear, durante la década de 1950. Uno de sus pasajes exhumó el antiguo Carnaval rioplatense, en el que los hijos del continente negro tanto gravitaron con sus comparsas y los miembros de su organografía. Por consiguiente, incorporó, sin esfuerzo alguno, un colorido candombe en manos de artistas de pigmento oscuro ataviados "a la uruguaya".

Al frente de su compañía, el actor Francisco Petrone dio vida, en febrero de 1962, en el Anfiteatro Municipal Río de la Plata, a la conocida producción titulada *La sangre de las guitarras*, de Vicente G. Retta y Max Viale, basada en un relato de Héctor Pedro Blomberg. La acción transcurre en Buenos Aires y Montevideo, durante la tiranía de Rosas. De manera que la inserción de un candombe resultaba poco menos que "obligada". Y fue así como tuvimos la oportunidad de ver y escuchar al pequeño grupo denominado Conjunto de Candombe, que pulsó una aguda nota "de color" en el teatro porteño contemporáneo.

A todas estas evocaciones del candombe —y a muchas otras que dejamos a un lado para no extendernos demasiado en este aspecto de la trayectoria de la tradicional ceremonia afroargentina— podríamos añadir la obra de Rodolfo González Pacheco *Cuando aquí había reyes*. Primer premio de Argentores, fue estrenada en Buenos Aires en 1947, por el conjunto dramático del teatro I. F. T., con el patrocinio de la Asociación Israelita pro Arte y la dirección de Armando Discépolo. Curiosamente, se la interpretó en idish. Al año siguiente ocupó el escenario del teatro Solís. Con posterioridad fue representada, en castellano, por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, en el teatro Liceo, con Yirair Mossian en el timón rector.

Si bien en el crisol de este trabajo no se funde, en realidad, el candombe, su espíritu lo recorre de un extremo al otro, como una corriente eléctrica. Ade-

más, los pregones de los "faroleros" y las "mazamorreras" negros, así como los cantos infantiles de igual procedencia, aportan el debido "color local" a una de las contadas obras teatrales escritas sobre los hombres de cutis de bronce en nuestro país.

En la trayectoria del candombe al margen del territorio folklórico, son de ineludible mención los diversos festivales realizados en San Telmo. Uno de ellos tuvo lugar entre el 25 de Mayo y el 20 de Junio de 1956. Llevóse a cabo en conmemoración del sesquicentenario de la fundación de la Parroquia y Barrio de San Telmo, al erigirse el curato bajo la advocación de San Pedro González Telmo, patrono de los navegantes.

Un grupo de candomberos surcó en esa oportunidad las calles de ese barrio del tambor. Los cantos, los bailes y las ejecuciones de instrumentos típicamente africanos, como percusivos unimembranófonos y *mazacallas,* resonaron en la antigua barriada que vio nacer a esta fiesta afroargentina.

Al promediar el mes de diciembre de 1966, de nuevo volvieron a palpitar las lonjas candomberas y a tintinar las *mazacallas* en el añoso barrio en el que abrieron los ojos al mundo poetas como Esteban Echeverría, Calixto Oyuela y Esteban De Luca, así como el más egregio de todos los payadores argentinos, el ilustre hombre de ébano Gabino Ezeiza. Tuvieron efecto al amparo de la denominación de "San Telmo en el Recuerdo" diversos actos que señalaron una interesante evocación de carácter histórico de la histórica barriada de antaño. En ella desempeñaron los candombes un papel preponderante, en medio de patios coloniales, vetustas pulperías, desfiles de antiguos carruajes y caracterización de famosos personajes que vivieron allí.

Como nota destacada de la evocación de que hablamos, oportuno es señalar que pudimos escuchar las percusiones candomberas de una anciana tamborera. Cosa bastante extraña ésta, toda vez que en África —excepción hecha de una limitada franja de su zona oriental— este quehacer está reservado exclusivamente al sexo fuerte.

X.

DESAPARICIÓN DEL CANDOMBE

De acuerdo con los relatos de viajeros, etnógrafos, publicistas de recuerdos y antropólogos; las referencias de ancianos informantes negros a quienes venimos interrogando desde hace prolongados años; los documentos examinados en archivos, y la bibliografía consultada en bibliotecas argentinas y del exterior, así como en nuestras propias colecciones de afroamericanística, podemos aseverar que la vivencia del candombe, como música, como danza y como ceremonia folklóricas, se mantuvo hasta la caída de Rosas. Mermó su intensidad al disminuir el elemento afroargentino y cuando el alud inmigratorio "blanqueó" la heterogénea textura etnográfica de nuestro país. Después de Caseros, su corriente musical y coreográfica fue estrechando su cauce sin pausa. Y a fines del siglo pasado, solo afloraba durante las fiestas del Carnaval.

Harto peligroso es el quehacer de señalar fechas al referirnos al nacimiento o a la desaparición de entidades o hechos derivados de la cultura *folk*. Pues no surgen ni fenecen en forma repentina. Brotan y se esfuman de la memoria del pueblo de manera progresiva y lenta. A pesar de ello, podemos fijar el decenio de 1870 como la época en que la ceremonia afroargentina que analizamos, como especie o fenómeno folklórico, comienza a dibujar con precipitación la curva inexorable de su inevitable decadencia.

Sin duda alguna, en su ocaso debe de haber gravitado de manera poderosa el hecho de que, después de la caída de Rosas, al candombe se lo identificó con las tendencias del dictador abatido. Empero, este concepto es erróneo, pues no todos los descendientes

de África navegaron en esa nefasta corriente político-social, como lo demuestra el hecho de que muchos de ellos lucharon en los ejércitos de Urquiza.

Por nuestra experiencia en *field works*, sabemos también que es incuestionable que los afroargentinos, deseosos de "ascender" en la resbaladiza "escala social", anhelaron olvidar sus costumbres, sus hábitos y los elementos africanos de su cultura, juzgados a la sazón, y aún hoy en ciertos sectores mal informados, como "salvajes", "primitivos", "selváticos" y "propios de gentes incultas". Fue entonces cuando se operó la definitiva desaparición del candombe como entidad característica de la cultura *folk*.

De ahí que Víctor Gálvez escribiera: "Ahora (1883) son pocos, muy pocos los negros, ya no hay candombes. El barrio de los tambores queda como un recuerdo; hoy han sido barridos hasta los cercos de los antiguos «sitios» de las asociaciones africanas".

En el Uruguay, antes de 1889 también desaparecieron las ceremonias a que nos referimos. Daniel Granada, en su *Vocabulario rioplatense razonado* —escrito en esa fecha—, en la papeleta rotulada "Candombe", afirma: "Hacían estas danzas los negros africanos en Montevideo, hasta hace poco tiempo, todos los años, desde el día de Navidad (25 de diciembre) hasta el día de Reyes (6 de enero), con el aparato de instrumentos, trajes y clamorosos cantos que les eran peculiares. Hoy en día, habiendo muerto la mayor parte de los negros africanos de los que conservaban sus costumbres los candombes, aun cuando se repiten todos los años en la época indicada, están despojados de sus formas características, de manera que solo tienen de ellos el nombre".

Como dato de alto interés histórico —no consignado hasta hoy, como la mayor parte de los incluidos en este libro— digamos que, hacia 1908, en la calle Chile 1253, entre Salta y Santiago del Estero, aún existía una verdadera reliquia: la sede de una de las "naciones" africanas, la llama de los camundás, aliada de los benguelas. En un solar que había sido de propiedad de aquella "nación" permanecían en pie algunos

ranchos de material y techo de tejas, así como varios cobertizos. Allí se conservaban los sillones que habían servido de trono a los "reyes" y un par de tambores, por cierto que mucho más auténticos que los empleados por las comparsas de "negros de betún" o "negros de hollín" que hacían su aparición en Carnaval.

A lo largo de dos siglos, por lo menos, el trascendente ritual folklórico hacia el cual hemos dirigido nuestra mirada, extendió los brazos de su vigencia. Pero no feneció sin dejar profundas y dilatadas huellas en el Río de la Plata. Estas huellas dilatadas y profundas son los restos de membranófonos, idiófonos y otros miembros organográficos que, aún en la actualidad, percuten y sacuden, aunque más no sea que en forma esporádica, los hijos del continente de ébano que integran la heterogénea textura etnográfica de nuestro país. También lo son la comparsa afrouruguaya y los famosos tambores y tamboriles o "pinos" —explotados hasta por el turismo...— que sirven de punto de apoyo y de columna vertebral de esos dinámicos y abigarrados desfiles callejeros integrados por los hombres de rostro de bronce, que ponen una dilatada nota policroma en el Carnaval y en otras fiestas del país de la margen vecina del caudaloso río, así como señalan las impertérritas y envolventes sístoles y diástoles de su marcha y de su desarrollo. Porque, no lo dudemos, la ancestral voz de África no ha enmudecido por completo en el Plata.

BIBLIOGRAFIA

Arredondo, Marcos F., *Croquis bonaerenses*, Buenos Aires, 1896.

Bacle, César Hipólito, *Estampas de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1966.

Becco, Horacio Jorge, *Negros y morenos en el cancionero rioplatense*, Buenos Aires, 1953.

Bottaro, Marcelino, "Rituals and Candombes", en Nancy Cunard, *Negro Anthology*, Londres, 1934.

Carvalho Neto, Paulo de, *El negro uruguayo*, Quito, 1965.

Concolorcorvo, *El lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos Aires hasta Lima, 1773*, Buenos Aires, 1942.

Corso, Raffaele, *Studi africani*, Nápoles, 1950.

Chanel, Eva, *De América*, Madrid, 1899, 2 vols.

De María, Isidoro, *Montevideo antiguo*, Buenos Aires - Montevideo, 1938, 2 vols.

Dittmer, Kunz, *Etnología general*, México, 1960.

Gálvez, Víctor (Vicente G. Quesada), *Memorias de un viejo*, Buenos Aires, 1942.

García Lorca, Federico, *Poeta en Nueva York*, con un poema de Antonio Machado y prólogo de José Bergamín, México, 1940.

Gesualdo, Vicente, *Historia de la música en la Argentina*, Buenos Aires, 1961, 2 vols.

Granada, Daniel, *Vocabulario rioplatense razonado*, Montevideo, 1957, 2 vols.

Herskovits, Melville J., *Anthropologie culturelle*, París, 1954.

Krickeberg, Walter, *Etnología de América*, México, 1946.

Labat, Jean Baptiste, *Nouveau voyage aux Isles de l'Amérique*, La Haya, 1724.

Livingstone, David, *The Last Journals of David Livingstone in Central Africa from 1865 to His Death*, Londres, 1874, 2 vols.

López, Vicente Fidel, *Manual de historia argentina*, Buenos Aires, 1924.

Lowie, Robert H., *Antropología cultural*, México, 1947.

Lynch, Ventura R., *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República*, Buenos Aires, 1883.

Malaret, Augusto, *Diccionario de americanismos*, Buenos Aires, 1946.

Mauss, Marcel, *Manuel d'ethnographie*, París, 1947.

Monteiro, Ramón, *Del terruño*, Montevideo, 1918.

Ortiz, Fernando, *La transculturación blanca de los tambores de los negros*, Caracas, 1952.

Ortiz Oderigo, Néstor, *África en el Río de la Plata*, Buenos Aires, 1968.

— "Arthur Ramos y la antropología afrobrasileña", en el diario *El Mundo*, Buenos Aires, 24 de diciembre de 1966.

— "Croquis del candombe", en *Selecciones folklóricas*, año I, nº 3, Buenos Aires, 1965.
— "Gabino Ezeiza", en el diario *El Mundo*, Buenos Aires, 10 de octubre de 1965.
— *La presencia del negro en la música del Brasil*, Buenos Aires, 1965.
— *La música afronorteamericana*, EUDEBA, Buenos Aires, 1963.
— *Música y músicos de América*, Buenos Aires, 1958, 2ª ed.
— "Notas de etnología afrobrasileña", en *Ciencias Sociales*, Washington, diciembre de 1955.
— *Panorama de la música afroamericana*, Buenos Aires, 1944.
— "Ritmo negro en América", en el diario *El Mundo*, 12 de diciembre de 1965.
— *Rostros de bronce*, Buenos Aires, 1964.
— *Strumenti musicali degli afro-americani*, Nápoles, 1953.
— "Tambores negros en el carnaval porteño", en el diario *El Mundo*, Buenos Aires, 19 de diciembre de 1966.
— "Voces del África en el Río de la Plata", serie de notas en el diario *El Mundo*, 18 y 25 de junio, 2, 9, 16, 23 y 30 de agosto de 1967.
Pereda Valdés, Ildefonso, *El negro en el Uruguay*, Montevideo, 1965.
Pernetty, Dom, *Histoire d'un voyage aux isles Malouines fait en 1763 & 1776*, París, MDCCLXX.
Primus, Pearl, "The Living Dance of Africa", en *American Anthropologist*, agosto de 1947.
Ramos Mejía, José María, *Rosas y su tiempo*, Buenos Aires, 1952, 3 vols.
Real Cédula de Su Magestad sobre la educación, trato y ocupaciones de los Esclavos en todos sus Dominios de Indias é Islas Filipinas Baxo las reglas que se expresan, Madrid, MDCCLXXXIX.
Rossi, Vicente, *Cosas de negros*, Río de la Plata, 1926.
Sachs, Curt, *Historia universal de la danza*, Buenos Aires, 1944.
Sánchez Franco, Modesto, *Crónicas del Guayaquil antiguo*, Quito, 1928.
Sarmiento, Domingo Faustino, *Conflicto y armonías de las razas en América*, con una exposición de sus ideas sociológicas por José Ingenieros, Buenos Aires, 1915.
Wilde, José Antonio, *Buenos Aires desde setenta años atrás*, Buenos Aires, 1939.

CALUNGA

CROQUIS DEL CANDOMBE

NÉSTOR ORTIZ ODERIGO

El negro, a pesar de no haber venido al Nuevo Mundo en viaje de placer o de turismo, sino arrancado de sus tierras nativas por el puño de hierro de la esclavitud, trajo a los distintos países americanos en que sentó forzadamente sus reales, un importante acervo de cantos, danzas e instrumentos musicales. También brindó factores y elementos melódicos y rítmicos que sumaron sus caudalosas aguas al gran océano de la música americana. Hasta las naciones menos impregnadas de africanismo conservan algunos rastros, como las "maneras negras" de ejecutar los instrumentos, por ejemplo.

El candombe es una fiesta folklórica, un ritual típico de los esclavos oriundos de África. En realidad, la palabra "candombe" no es unívoca, pues amparaba cuatro cosas diferentes: las "municipalidades" que regían la vida de los hombres de linaje africano durante la colonia, una ceremonia folklórica, la canción que se entonaba en los rituales y, por último, el tambor unimembranófono, de ascendencia bantú, a cuyo ritmo se entonaba aquélla.

El autor de este trabajo estudia, en sucesivos capítulos, la apología y la detracción del candombe, su fisonomía, su coreografía, su música, su poesía y los instrumentos que intervienen en el candombe, el renacimiento afroargentino y la resurrección y desaparición de esta expresión folklórica. Al cabo de su exhaustiva investigación, concluye que "la ancestral voz del África no ha enmudecido por completo en el Plata".

Néstor Ortiz Oderigo ha publicado **África en el Río de la Plata**, **La presencia del negro en la música del Brasil** y **Panorama de la música afroamericana**, entre otros libros sobre la materia.

OTROS TÍTULOS DE EUDEBA

LOS MAESTROS DEL JAZZ / L. Malson
FOLKLORE Y LITERATURA / A. R. Cortazar
EL CANTO / R. Husson
EL CUENTO FOLKLÓRICO / R. Pinon
FORMAS PRECLÁSICAS DE LA DANZA / L. Horst

C. 1678